

Parque das Nações – Fotografia e Memória

Paulo Jorge do Carmo Silva

**Trabalho de Projeto de Mestrado
em Ciências da Comunicação
Especialização em Cinema e Televisão**

Maio de 2019

Resumo

Durante a última década do século XX, existiram alterações relevantes no território da atual freguesia do Parque das Nações, com repercussões significativas, quer na capital, Lisboa, quer em Portugal. As fotografias apresentadas na componente prática deste trabalho que documentam a dimensão do processo de requalificação, no período entre 1994 e 1995, procuram apoiar as questões mais pertinentes sobre Fotografia e Memória abordadas na vertente teórica do mesmo, no qual se enunciam as questões essenciais das suas existência e importância.

Palavras-chave: Arquivo; Fotografia; Memória; Parque das Nações; Tempo.

Abstract

There were significant changes in the present territory delimitation of Parque das Nações during the last decade of the twentieth century. The repercussions of such changes in the capital – Lisboa – and Portugal were significant. The photographs presented in the practical component of this work document the size of the requalification process between 1994 and 1995, while seeking to support the most pertinent questions about Photography and Memory. The proposed questions approached in the theoretical section aim to set out the essential issues of its existence and importance.

Keywords: Archive; Photography; Memory; Parque das Nações; Time.

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I: Fotografia	2
I. 1. Contextualização	2
I. 2. Componentes social e cultural	8
I. 3. Mecanização e aceleração	9
I. 4. Epílogo	13
Capítulo II: Memória	13
II. 1. Contextualização	13
II. 2. «Doc's Kingdom» – Memória da decadência da zona oriental	19
II. 3. Arquivo	21
II. 4. Memória e sonho	24
II. 5. Epílogo	26
Capítulo III: Fotografia e Memória	26
III. 1. «Complexo da múmia» enquanto impulsionador cultural	26
III. 2. Tempo inscrito na imagem, no suporte e na memória	32
III. 3. «Inconsciente óptico»	35
III. 4. Epílogo	41
Conclusão.....	42
Referências bibliográficas	43
Apêndice A: Visibilidade do trabalho na imprensa	I
A. 1. Edição on-line de «O CORVO»	I
A. 2. Edição impressa de «Diário de Notícias»	II

Introdução

Tendo em consideração o trabalho fotográfico realizado, nos meses de 1994 e 1995, na geografia da atual freguesia do Parque das Nações, no decorrer do aterro e início da construção da infraestrutura que sustentaria a EXPO'98 e daria lugar à posterior urbanização, surge o presente trabalho com o intuito de dar a conhecer a seleção de imagens fotográficas mais relevantes, ao momento, e promover reflexão teórica sobre a importância da sua existência, em arquivo, para a memória individual e coletiva do atual território da freguesia do Parque das Nações.

Tanto a componente prática de desenvolvimento de livro, tendo em vista a possível publicação, como a componente teórica de seleção, relacionamento e ponderação de pensamentos e teorias dos autores mais relevantes do presente trabalho procuram contribuir para o esclarecimento da importância da fotografia enquanto suporte técnico na manutenção da memória, também em superfície geográfica que beneficiou de intervenção urbanística tão profunda como a que permitiu a existência da Exposição Mundial de 1998, a 22 de maio desse ano. Este território completou, em 2018, vinte anos de gradual substituição e construção de infraestruturas capazes de dar origem à coesão territorial de freguesia criada em outubro de 2013, após as eleições autárquicas de setembro do mesmo ano. Neste sentido, complementando a componente prática de apresentação inédita da informação fotográfica captada no momento decisivo de alteração territorial significativa da zona oriental de Lisboa, é desenvolvida reflexão sobre a relação entre fotografia e memória. Assim, desde logo, apresenta-se a componente teórica necessária sobre fotografia, seguida da vertente teórica sobre a memória humana, culminando, em terceira parte, com a apresentação das possíveis relações mais próximas entre fotografia e memória.

De salientar que, acompanhando as transformações no território da atual freguesia mais oriental da capital portuguesa, em análise, que remontam a 1994, é possível observar a evolução técnica na captação fotográfica que tornou banal, no quotidiano, o recurso a tecnologia digital para obtenção de imagens que, na última década do século XX, era ainda protagonizada por processos analógicos de captura e reprodução.

Se os mares foram o tema essencial da última exposição mundial do século XX, o crescente fluxo de imagens produzidas no início do século XXI deu origem a mares de imagens, em crescendo, promovidos pela ubiquidade tecnológica de produção digital

que, na tentativa de entender e dominar tais correntes de informação em permanente produção e arquivo, necessitarão de sagacidade e empreendedorismo intelectual semelhantes aos dos navegadores do século XV.

« — Nos. Nos cremos imitar Deus. E por isso, há artistas.

Os artistas querem recriar o Mundo, como se fossem pequenos deuses. E fazem uma série. Um constante repensar sobre a história, sobre a vida, sobre as coisas que se vão passando no Mundo, que a gente crê que se passaram, mas porque acreditamos.

Sim. Porque, afinal, acreditamos na memória. Porque tudo passou. Quem nos garante que isso que imaginamos que passou se passou realmente? A quem devemos perguntar? Este Mundo. Esta suposição, então, é uma ilusão. A única coisa verdadeira é a memória. Mas a memória é uma invenção. No fundo, a memória...

Quer dizer, no cinema. No cinema, a câmara pode fixar o momento. Mas esse momento já passou. No fundo, o que ele traz é um fantasma desse momento. E já não temos a certeza se esse momento existiu fora da película. Ou a película é uma garantia da existência desse momento?

Não sei. Ou disso sei cada vez menos. Vivemos, afinal, numa dúvida permanente.

No entanto, vivemos, com os pés assentes na terra, comemos, gozamos a vida.»

(Manoel de Oliveira, *Lisbon Story*, 1994, minuto 1:08:00h)

Capítulo I: Fotografia

I. 1. Contextualização

A forma mais imediata de encontrar entendimento satisfatório sobre o conceito de fotografia será aceder à sua definição. No imediato, é possível enunciar a conceção cultural que foi sendo elaborada e aprimorada, ao longo dos últimos dois séculos, ainda que fiquem por vislumbrar as elaborações teóricas necessárias, perante a desmaterialização do processo fotográfico das mais recentes décadas.

Fotografia — «Termo inventado em Fevereiro de 1839 pelo cientista inglês John Herschel, a partir de *photos* (luz) e *graphos* (desenhar). Etimologicamente significa «escrita da luz».

Não há fotografia sem luz. Roland Barthes di-lo muito bem em *A Câmara Clara*, precisando que a imagem fotográfica nasce do encontro duas acções: uma óptica e a outra química. Os objectos e assuntos seleccionados no real e expostos à luz são transpostos através dum dispositivo óptico para uma chapa sensível, onde os seus traços são registados. Com produtos químicos, a imagem fica gravada e a imagem latente é revelada.

O grande historiador americano Beaumont Newhall diz isso mesmo quando afirma que a fotografia é «uma maneira de fixar a imagem obtida na câmara pela acção da luz sobre substâncias sensíveis a esta».

Sendo ao mesmo tempo medium e «veículo» dum conteúdo visual e intelectual, a fotografia é uma técnica de gravação e produção de imagens que surge com o início da era industrial e que evolui com uma sucessão de obras fotográficas, mas também e sobretudo com a diversidade dos seus usos e aplicações. Imagem fixa, a fotografia questiona a nossa relação com o real e a sua representação. À questão «porque se fotografa?» Robert Doisneau responde: «Para provar que o universo existe.» Apesar de muito simples, esta fórmula não deixa de ser interessante por evidenciar a capacidade do registo fotográfico, do testemunho fotográfico, ao mesmo tempo que afirma a presença do fotógrafo atrás da objectiva.»

(“Fotografia”, Goliot-Leté et al., 2011, p. 175)

Desde logo, será produtivo esclarecer em que momento da evolução da comunicação humana se insere a fotografia e qual o seu contexto. Depois de a escrita estruturar e acelerar a oralidade, a imprensa deu velocidade à disseminação de caracteres tipográficos compostos sobre papel. De alguma forma, a fotografia está para os olhos, como a imprensa de Johannes Gutenberg está para a boca em conjunto com os ouvidos. Desde o seu momento primordial, o processo fotográfico está para a percepção visual, como a imprensa para o ar que atravessa a cavidade vocal e se transforma em som ouvido, automatizando a cópia da escrita. Ambos os sistemas de comunicação materializam, nos suportes correspondentes, a informação inerente aos sentidos respetivos: visão e audição. Sendo, dos cinco, os sentidos capazes de captar estímulos mais longínquos, trazidos ao sujeito pelas propagações lumínica e sonora. Em sentido contrário, olfato, tato e paladar são sentidos que requerem estímulos mais próximos e de maior intimidade.

Ainda sobre os sentidos e a percepção humana, Maurice Merleau-Ponty, em «O olho e o espírito», desenvolve ideia de que estes pertencem a uma corporalidade e é através deles que esta se dá a conhecer.

«O enigma consiste em que o meu corpo é, ao mesmo tempo, vidente e visível. Ele, que mira todas as coisas, pode também olhar-se, e reconhecer, então que o vê o «outro lado» do seu poder vidente. Ele vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo.»

(Merleau-Ponty, 2015, p. 20)

Voltando à mecanização dos processos de comunicação, antes da fotografia, também pela inovação técnica, a cópia da escrita tinha sido automatizada, mostrando, desde logo, como a mecanização e consequente automatização da comunicação poderia

originar alterações substanciais no quotidiano de quem a ela tivesse acesso. Sobre isso, Paul Virilio, em 1983, na obra «Guerra e Cinema», introduz interpretação oportuna para o esclarecimento da importância do advento da imprensa, na antecedência das posteriores evoluções na reprodução fotográfica.

«Desde o Renascimento, quando a invenção da imprensa provoca na Europa a revolução da leitura silenciosa, a paramnésia do relato onírico, frequentemente religiosa [...], já não passa pela assembleia e pela troca da palavra, mas pela reprodução industrial, pela padronização. Passadas algumas décadas, milhões de livros seriam então editados, augurando a propagação futura da fotografia, do cinema e, nos dias de hoje, da electrónica. A inovação da leitura silenciosa faz que cada um acredite na verdade daquilo que está escrito, pois, no momento da leitura, tem a ilusão de ser o único a vê-lo, tal como o sonhador inerte que estabelece previamente a equivalência entre a vigília e o sono paradoxal. Existem muitas afinidades entre o instante da escrita e o instantâneo fotográfico, sendo que ambos se inscrevem menos no tempo que passa do que no tempo que se expõe. Com a impressão, estabelece-se desde logo uma nova interface técnica em que o meio de comunicação retém o imediato e desacelera-o para o fixar num tempo de exposição que escapa à duração diária e ao calendário social, escavando a distância entre o instrumento da transmissão e a nossa capacidade para assumir a existência presente. [...]

É da abusiva assimilação da leitura de signos com um saber, e até mesmo da totalidade de um saber, que nasce o imperialismo do quarto poder, o de uma imprensa e de meios de comunicação que participam directamente na duração atípica que é própria das técnicas de transmissão. [...]

É claro que os meios de comunicação à distância ocuparam progressivamente o lugar da alma e que, a partir de então, o motor [...] conta a viagem e fornece as imagens do sonho... como o automóvel, que faz que «a cabeça do viajante expluda sob a pressão acumulada de todas as imagens truncadas que, em vão, procuram reunir-se» (Mirbeau, 1905), pois os patamares de transformação dinâmica provocam a dissipação das estruturas visuais.» (Virilio, 2019, pp. 85-87)

Em sentido semelhante, o aperfeiçoamento tecnológico e a velocidade inculcada por este, sem amortecimento ou retorno, no contexto em que se insere foi também enunciado por Walter Benjamin, entre as duas guerras mundiais, em «A Obra de Arte na Época da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica», que grande parte dos autores a ela se refere enquanto «Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica».

«São conhecidas as enormes transformações que a tipografia, a possibilidade de reprodução técnica da escrita, provocou na literatura. Elas são, no entanto, apenas *um* caso isolado – particularmente importante, é certo – *do* fenómeno que aqui estamos a considerar à escala

universal. À xilogravura vieram juntar-se, durante a Idade Média, a gravura em cobre e a água-forte, e, no início do século XIX, a litografia.

Com a litografia, a técnica da reprodução regista um avanço decisivo. O processo, muito mais expedito, que distingue a transposição do desenho para uma pedra do seu entalhe num bloco de madeira ou da gravação numa placa de cobre, deu pela primeira vez à gravura a possibilidade de colocar os seus produtos no mercado, não só em massa (como antes), mas também em versões diariamente diferentes. Através da litografia, as artes gráficas ficaram aptas a ilustrar a par e passo o quotidiano. Passaram a acompanhar a imprensa. Mas a fotografia ultrapassaria as artes gráficas logo nos seus começos, poucas décadas depois da invenção da litografia. Com a fotografia, a mão liberta-se pela primeira vez, no processo de reprodução de imagens, de importantes tarefas artísticas que a partir de então passaram a caber exclusivamente aos olhos que veem através da objectiva. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que passou a poder acompanhar a fala.» (Benjamin, 2017, p. 208)

Se, para Virílio, a mecanização do discurso escrito esteve na origem da automatização do processo fotográfico, segundo a interpretação de Benjamin, o impulso na velocidade da reprodução fotográfica proporcionou que a imagem conseguisse acompanhar a fala.

Ainda sobre as semelhanças entre a escrita e a fotografia, na evolução da comunicação humana, Vilém Flusser também desenvolve a sua interpretação no capítulo «A Imagem Técnica», na sua obra «Ensaio sobre a Fotografia – Para uma filosofia da técnica», publicada em 1983.

«Os textos foram inventados, no segundo milénio a.C., a fim de *desmagicizarem* as imagens [...]. As fotografias foram inventadas, no século XIX, a fim de *remagicizarem* os textos [...]. A invenção das imagens técnicas é comparável, quanto à sua importância histórica, à invenção da escrita. Os textos foram inventados num momento de crise das imagens, a fim de ultrapassar o perigo da idolatria. As imagens técnicas foram inventadas no momento de crise dos textos, a fim de ultrapassar o perigo da textolatria.» (Flusser, 1998, pp. 36–37)

Observando maior especificidade técnica, André Rouillé, na sua obra «A fotografia: entre documento e arte contemporânea», publicada em 2005, citando, em parte, Jules Janin no seu artigo «O Daguerreótipo», procura esclarecer a circunstância primordial da fotografia, contextualizando-a enquanto convergência eficiente entre ótica e química, no momento da industrialização e da impulsão mecânica pelo vapor.

«Se as dificuldades para pensar a porção do homem nas imagens fotográficas tem suas raízes nas profundezas da tradição filosófica ocidental, elas se explicam, igualmente [...], pelo verdadeiro deslumbramento que suscita a invenção entre observadores como Jules Janin. “Imagem”, ele observa, “um espelho que possa reter a impressão de todos os objetos nele refletidos; e vocês terão uma ideia quase completa do daguerreótipo.” A tradicional câmara escura que não passa de um “espelho onde não fica nada” já está há muito ultrapassada. Mas, longe de ter sido concebida a partir do nada, a fotografia surge do entroncamento de duas séries de conhecimentos e de dispositivos seculares: de um lado, a câmara escura, o óptico; do outro, a sensibilidade à luz de certas substâncias. É esse encontro do universo do óptico com o da química que resultou neste primeiro sistema de registro dos fenômenos luminosos: “É o próprio sol, desta vez introduzido como o agente todo-poderoso de uma arte completamente nova, que produz estes trabalhos incríveis”. O acontecimento é importante, visto que, em primeiro lugar, uma máquina se ocupa de todas as tarefas antes atribuídas ao homem e, simultaneamente, vem dissimular suas carências (“Não é mais o olhar impreciso do homem [...], não é mais sua mão trêmula.”); e que, em segundo lugar, o paradigma do registro, da captação de uma só vez da imagem, toma o lugar da temporalidade de um processo de fabricação. Mas, essa feliz convergência de conhecimentos e de práticas, cujo fruto é a fotografia, só pôde acontecer no panorama geral da evolução sem precedente da industrialização: “Vivemos em uma época singular”: continua Janin, em 1939, “não pensamos mais, em nosso tempo, produzir nada por nós mesmos; porém, em compensação, buscamos, com uma perseverança nunca vista, os meios para reproduzir para nós e no nosso lugar. O vapor quintuplicou o número de trabalhadores; daqui a pouco, as ferrovias duplicarão este capital fugidio, chamado vida; o gás substituiu o sol”.» (Rouillé, 2009, pp. 33–34)

Em sentido semelhante, Philippe Dubois, na sua obra «O Ato Fotográfico e Outros Ensaio», editada em 1990, por entre argumentos entusiastas e detratores próprios do confronto com avanços tecnológicos relevantes, também tinha referido a fotografia enquanto encontro eficiente entre aparelho ótico e conhecimentos sobre comportamentos químicos.

«Embora comportasse declarações muitas vezes contraditórias e até polémicas [...], o conjunto de todas essas discussões, de toda essa metalinguagem nem por isso deixava de compartilhar uma concepção geral bastante comum: quer se seja contra, quer a favor, a fotografia nelas é considerada como a imitação mais perfeita da realidade. E, de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira “automática”, “objetiva”, quase “natural” [...], sem que a mão do artista intervenha diretamente.» (Dubois, 1999, p. 27)

Algumas páginas adiante, analisando as reflexões de Baudelaire sobre as características técnicas da fotografia em relação à arte, reflete sobre a função da fotografia em relação à contínua passagem do tempo.

«O papel da fotografia é conservar o traço do passado ou auxiliar as ciências em seu esforço para uma melhor apreensão da realidade do mundo.» (Dubois, 1999, p. 30)

Todo o esforço humano é substituído pela confluência da leveza de processos naturais como a iluminação da câmara escura e reações químicas. Algo que não é possível contrariar, de tão natural. Apenas conciliar, em sucessão sequencial de procedimentos que aliam fenómenos físicos da luz às ocorrências químicas que deles tiram partido.

Sobre as potencialidades do processo fotográfico – partindo «do pressuposto de que cada meio tem um carácter específico, que, favorecendo determinados tipos de comunicação, constitui, para outros, um obstáculo» (Kracauer, 2013, p. 267) –, neste contexto de impulsão crescente de velocidade nos processos tecnológicos de comunicação, Siegfried Kracauer, no texto «Fotografia», publicado no início da década de 60 do século XX, recolhe adjetivos como «perfeição», «precisão» e «sensacional», na descrição dos relatos de autores como Arago, Gay-Lussac, Newhall e Ruskin, que evidenciavam as potencialidades de processo fotográfico, no momento da compra do invento de Daguerre pelo Governo francês.

«Após a descoberta da daguerreotipia, não tardou que contemporâneos perspicazes reconhecessem as propriedades específicas do novo meio, sendo unânimes em identificá-las como a singular capacidade da câmara fotográfica para não só reproduzir a realidade física visível [...], mas também para a revelar. Era objecto de consenso generalizado que a fotografia reproduzia a realidade com uma perfeição «igual à da própria natureza». Ao apoiarem a proposta de compra do invento de Daguerre pelo Governo francês, Arago e Gay-Lussac empolgaram-se com a «precisão matemática» e a «perfeição inimaginável» com que a câmara reproduzia todos os pormenores; ambos vaticinaram que o meio beneficiaria não só as ciências como a arte. [...] E ao coro de júbilo sobre o «sensacional realismo» patenteado por pequenas chapas fotográficas com vistas de Veneza juntou-se nada menos que a voz de Ruskin. Era como se «um mago», dizia ele, «reduzisse a realidade e a transpusesse para um país encantado»» (Kracauer, 2013, p. 268)

I. 2. Componentes social e cultural

Em outro sentido, introduzindo o pensamento sobre «O Aparelho» de Vilém Flusser em «Ensaio sobre a Fotografia – Para uma filosofia da técnica», são levantadas questões capazes de contextualizar a fotografia enquanto elemento cultural.

«Grosso modo, há dois tipos de objectos culturais: os que são bons para serem consumidos (bens de consumo) e os que são bons para produzirem bens de consumo (instrumentos). Todos os objectos culturais são bons, isto é: são como devem ser, contêm valores. Obedecem a determinadas intenções humanas. [...]

Os instrumentos têm a intenção de arrancar objectos da natureza para aproximá-los do homem. Ao fazê-lo, modificam a forma desses objectos. Este produzir e informar chama-se «trabalho». O resultado chama-se «obra». [...]

Os instrumentos são prolongamentos de órgãos do corpo: dentes, dedos, mãos, braços prolongados. Por serem prolongamentos, alcançam mais extensa e profundamente a natureza, são mais poderosos e eficientes. Os instrumentos simulam o órgão que prolongam: a enxada, o dente; a flecha, o dedo; o martelo, o punho. São «empíricos». Graças à revolução industrial, passam a recorrer a teorias científicas no curso da sua simulação de órgãos. Passam a ser «técnicos». Tomam-se, deste modo, ainda mais poderosos, mas também maiores e mais caros, produzindo obras mais baratas e mais numerosas. Passam a chamar-se «máquinas». Será então, o aparelho fotográfico uma «máquina» por simular o olho e recorrer a teorias ópticas e químicas, ao fazê-lo?

Quando os instrumentos se transformaram em máquinas, a sua relação com o homem inverteu-se. Antes da revolução industrial, os instrumentos cercavam os homens; depois, as máquinas eram por eles cercadas. Antes, o homem era a constante da relação e o instrumento era a variável; depois, a máquina passou a ser relativamente constante. Antes, os instrumentos funcionavam em função do homem; depois, grande parte da humanidade passou a funcionar em função das máquinas.» (Flusser, 1998, pp. 40–41)

A máquina de produzir fotografias surgiu ao serviço do Homem, maravilhado pelas potencialidades de tal automatismo de precisão inigualável. Entretanto, as forças de domínio poderão ter seguido caminho contrário. Disso mesmo fala o paradigma do quotidiano povoado por imagens enunciado por Susan Sontag – no ensaio «O Mundo das Imagens», publicado em 1977, aqui analisado na obra «Ensaio sobre Fotografia» –, em que, de tão prolíficas, as imagens tornaram-se ubíquas. Confirmando-se, na ávida produção e consumo de imagens, a modernidade da sociedade contemporânea. Algo que

contrasta com o essencial das dinâmicas culturais das sociedades anteriores, em que a escrita prevalecia como protagonista.

«Uma sociedade torna-se «moderna» quando uma das suas principais atividades é produzir e consumir imagens, quando as imagens, que influenciam extraordinariamente a determinação das nossas exigências para com a realidade e são elas mesmas um substituto cobiçado da experiência autêntica, passam a ser indispensáveis para a saúde da economia, para a estabilidade da política e para a procura da felicidade privada. [...]

A exploração e duplicação fotográfica do mundo fragmentam a continuidade e acumulam as peças num arquivo interminável, possibilitando assim um controlo que era inimaginável no anterior sistema de registo de informação: a escrita.» (Sontag, 2012, pp. 149, 152–153)

Sobre este tema da proliferação das imagens no quotidiano das sociedades ditas modernas, impõe-se a escrita de Guy Debord, um dos «situacionistas» que, durante o período vigente da Internacional Situacionista, publicou, em 1967, «A Sociedade do Espetáculo», onde surge adequada reflexão sobre a importância das imagens na relação social dos sujeitos.

«O espectáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens.» (Debord, 2012, p. 10).

I. 3. Mecanização e aceleração

Será também conveniente retomar a obra «Ensaio sobre a Fotografia – Para uma filosofia da técnica» onde, segundo o texto de «O Gesto de Fotografar», Flusser esclarece as limitações em que o fotógrafo e a indústria, na qual está inserido, operam. Nesta, cada aparelho obedece ao pressuposto para que foi desenvolvido e nesse propósito fica circunscrito, determinado pelo desígnio do fotógrafo. Ainda assim, este fica restringido às características formais do dispositivo fotográfico a que recorre.

«O fotógrafo «escolhe», por entre as categorias disponíveis, as que lhe parecem mais convenientes. Neste sentido, o aparelho funciona em função da intenção do fotógrafo. Mas a sua «escolha» é limitada pelo número de categorias inscritas no aparelho: uma escolha programada. O fotógrafo não pode inventar novas categorias, a não ser que deixe de fotografar e passe a funcionar na fábrica que programa os aparelhos. Neste sentido, a própria escolha do fotógrafo funciona em função do programa do aparelho. [...]

O fotógrafo crê que está a escolher livremente. Na realidade, porém, o fotógrafo só pode fotografar o fotografável, isto é, o que está inscrito no aparelho. E para que algo seja fotografável, deve ser transcodificado em cena. O fotógrafo não pode fotografar processos. O aparelho «programa» o fotógrafo para transcodificar tudo em cena, para magicizar tudo. Neste sentido, o fotógrafo funciona, ao escolher a sua caça, em função do aparelho.»

(Flusser, 1998, p. 51)

A engrenagem condiciona a vivência de quem dela depende. Não se conseguindo libertar das suas idiossincrasias, o Homem ocidental contemporâneo adquire novo ritmo, à medida que os mecanismos do dispositivo fotográfico de produção e disseminação de imagens adquirem velocidade. Dessa relação entre Homem e máquina, reflete também Hannah Arendt, sobre a influência da tecnologia na autonomia da ação humana, no capítulo «Os Instrumentos e o *Animal Laborans*» da sua obra «A Condição Humana», publicada em 1958.

«O que preside o processo de labor e todos os processos de trabalho executados à maneira do labor não é o esforço intencional do homem nem o produto que ele possa desejar, mas o próprio movimento do processo e o ritmo que este impõe aos operários. Os utensílios do labor aderem a este ritmo até que o corpo e o instrumento passam a agitar-se no mesmo movimento repetitivo, isto é, até que, no uso das máquinas [...] já não é o movimento do corpo que determina o movimento do utensílio, mas sim o movimento da máquina que impõe os movimentos ao corpo. [...]

Talvez o melhor exemplo da diferença fundamental entre ferramentas e máquinas seja a discussão, aparentemente infundável, sobre se o homem deve «ajustar-se» à máquina ou se as máquinas devem ajustar-se à «natureza» do homem. [...]

Nunca houve dúvida de que o homem se ajustava ou precisava de ajuste especial às ferramentas que utilizava, da mesma forma como uma pessoa se ajusta às próprias mãos. O caso das máquinas é inteiramente diferente. Ao contrário das ferramentas do artesanato, que em parte alguma do processo de trabalho deixam de ser servas da mão, as máquinas exigem que o operário as sirva, que ajuste o ritmo natural do seu corpo ao movimento mecânico que lhes é próprio. Certamente isto não implica que os homens, em tal caso, se ajustem ou se tornem servos de suas máquinas; mas significa que, enquanto dura o trabalho com as máquinas, o processo mecânico substitui o ritmo do corpo humano.» (Arendt, 2001, pp. 185–186)

Quer seja na ação ou na contemplação, a máquina condiciona a liberdade do sujeito. Nessa ideia de momento de fruição, entre a intimidade e o que é público, é, cada vez mais, no ecrã digital, pelo desuso dos suportes analógicos, que as fotografias são

produzidas e contempladas. O que é publicável, partilhável e se torna público está à mercê das características do que o aparelho oferece, estando o sujeito forçado a recorrer às potencialidades do aparelho ou a servir o dispositivo fotográfico. Tal relação poderá ser confirmada, recuperando o capítulo «A Esfera Pública: o Comum» de «A Condição Humana», em análise.

«Para nós, a aparência – aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos – constitui a realidade. [...]

Sempre que falamos de coisas que só podem ser experimentadas na privacidade ou na intimidade, trazemo-las para uma esfera na qual assumirão uma espécie de realidade que, apesar de sua intensidade, jamais poderiam ter tido antes. A presença de outros que vêem o que vemos e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos e, embora a intimidade de uma vida privada plenamente desenvolvida, tal como jamais se conheceu antes do surgimento da era moderna e do concomitante declínio da esfera pública, intensificar sempre e enriquecer imenso toda escala de emoções subjetivas e sentimentos privados, esta intensificação ocorre sempre à custa da garantia da realidade do mundo e dos homens.»

(Arendt, 2001, pp. 64–65)

Pela fotografia, na necessidade de dominar a sua imagem ou na tentativa de captar o enquadramento do que o rodeia, o Homem aproxima-se da máquina, na dicotomia de se servir ou servir o dispositivo fotográfico.

A fotografia, sempre vigilante, torna-se, no limite, dispositivo de controlo, por analogia ao que Michel Foucault convoca e analisa enquanto «Homem-Máquina». Recuperando o conceito mecanicista do ser humano, desenvolvido pelo médico francês Julien Offray La Mettrie, em 1748, na obra «*L'Homme-Machine*», Foucault, na sua obra «Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão», editada em 1975, elabora análise sobre as subtilidades dos mecanismos de poder sobre o corpo, os quais se mostram úteis na observação das interdependências contemporâneas dos sujeitos em relação aos dispositivos fotográficos digitais.

«O *Homem-Máquina* de La Mettrie é, em simultâneo, uma redução materialista da alma e uma teoria geral do adestramento, no centro das quais reina a ideia de «docilidade», que junto o corpo analisável ao corpo manipulável. É dócil o corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado. [...]

Não é certamente a primeira vez que o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e

prementes; em qualquer sociedade, o corpo é alvo de poderes muito estritos, que lhe impõem condicionalismos, interdições ou obrigações. [...]

O momento histórico das disciplinas é quando nasce uma arte do corpo humano, que não visa apenas o desenvolvimento das suas capacidades, nem o aprofundamento da sua sujeição, mas a formação de uma relação que, no mesmo mecanismo, o torna tanto mais obediente quanto mais útil e inversamente. Forma-se então uma política das coerções, que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada dos seus elementos, dos seus gestos e dos seus comportamentos. O corpo humano entra num maquinismo de poder que o explora, desarticula e recompõe.» (Foucault, 2013, pp. 158–160)

O dispositivo fotográfico é, em permanência, permeável à progressão tecnológica. A produção de imagem surge como catalisador de inovação, quer seja pela miniaturização ou pela desmaterialização do processo fotográfico, em que, no caso da revolução digital, a máquina fotográfica se transformou em imagem digital. Sobre tal facto, Kracauer, na reflexão sobre as «concepções e tendências atuais», no seu texto «Fotografia», lembra as capacidades ímpares de exatidão na captação automática das ferramentas de representação desenvolvidas sobre o processo fotográfico, desde a sua descoberta e divulgação.

«O que hoje suscita deslumbramento é, antes de mais, o poder do meio – fortemente reforçado por inovações técnicas e descobertas científicas – para abrir dimensões da realidade até agora insuspeitadas.» (Kracauer, 2013, p. 273)

O tempo marca a eficiência da máquina, contando os seus gestos céleres e produtivos. O relógio passou a determinar a vida útil de cada imagem partilhada: a data, a hora e cada minuto passado, após a sua publicação, são registados e enumerados. Este registador de tempo, enquanto elemento essencial na medida da frequência de relógio de cada processador, passou a estar relacionado com a medição da volatilidade de obsolescência de cada imagem digital, pois informação como data e hora de captura e partilha passou a ser essencial à sua existência. A fotografia que regista momentos vividos, passou, na sua existência mais contemporânea, a estar subordinada à velocidade do processador. Estando a aparência imagética dos sujeitos, na sua relação social, a tornar-se dependente das imagens transmitidas, a fotografia, com a sua velocidade

cronometrada, tornou-se a máquina que comanda grande parte dos gestos dóceis da vida humana.

I. 4. Epílogo

Da descoberta à desmaterialização, acompanhado da crescente proliferação no cotidiano, o processo fotográfico evoluiu com a industrialização e a digitalização. Na continuidade da fala, a imprensa de Gutenberg, de alguma forma, possuía, na capacidade de multiplicação técnica, algo de patente na fotografia: a reprodução a custos cada vez mais diminutos e competitivos.

Poderiam ter sido captados, entre 1994 e 1995, depoimentos, descrições em texto, sons ou até desenhos do local que deu origem à atual Freguesia do Parque das Nações. Ainda assim, o dispositivo de documentação escolhido foi a máquina fotográfica, pois ultrapassava, em definitivo, as capacidades que a escrita ou o desenho teriam em captar, de forma ágil, a essência que a inóspita paisagem proporcionava, na obtenção de fotografias com dramatismo impactante que qualquer outro tema do cotidiano, nessa altura, parecia oferecer com a mesma disponibilidade. No trabalho fotográfico que se apresenta na componente prática, o resultado fotográfico alcançado respeita a essência do meio em que se insere: a fotografia. Nessa dialética mecânica do aparelho fotográfico com a natureza observada o resultado é o que o processo fotográfico sempre se prestou a alcançar, na sua singularidade: a representação natural do que este “observa”, sem qualquer outra interferência, para além das limitações formais do aparelho que medeia esse contacto.

Capítulo II: Memória

II. 1. Contextualização

Pela interpretação do conceito de memória, no paradigma técnico contemporâneo em que a imagem também se insere, a definição remete para as características do arquivo e as suas debilidades em relação à passagem do tempo. O esquecimento também acompanha a sofisticação tecnológica. Por mais eficiente que se apresente, a sua dependência técnica, na mediação entre o sujeito e a informação armazenada, poderá causar dissonância na necessidade de acesso. O processo de digitalização, para além da vulnerabilidade intrínseca dos suportes, sempre esteve refém

das codificação e decodificação, no momento de recolha e armazenamento e no processo inverso de acesso à informação. A obsolescência dos instrumentos de leitura e escrita que medeiam a aproximação à informação arquivada é condicionante suplementar, quando, no imediato, sempre passa por conservar as componentes de armazenamento em que se encontra a informação. Perante esta situação, os suportes analógicos como livros e fotografias, sejam em provas positivas ou negativos, sempre estiveram menos dependentes dos dispositivos que medeiam o acesso à informação, como acontece nos correspondentes digitais. Em sentido inverso, a desmaterialização da informação apresenta vantagens intrínsecas de cópia, segurança, durabilidade, transporte e manutenção, com eficiência competitiva, enquanto os suportes analógicos, sempre expostos à degradação natural dos materiais inerentes, estão dependentes da conservação contínua.

Memória — «Suporte físico que permite gravar, conservar e aceder a dados textuais, sonoros e visuais. A memória dum computador caracteriza-se pelas suas capacidades de armazenamento, o seu tempo de acesso e o seu débito. As características da memória informática, tornada extremamente poderosa, deram origem a todo um imaginário da comunicação. Pierre Lévy (1993) afirma que a memória informática, «esta espécie de memória objectiva, morta e impessoal, favorece uma preocupação que não é certamente nova, mas que vai dominar os especialistas do saber: a duma verdade independente dos sujeitos que a detêm.» As potencialidades da digitalização de textos, de imagens e de sons, em termos de qualidade, de armazenamento e de acesso alimentam uma espécie de ideal da memória total das bibliotecas e museus e há assim o risco de subestimar as questões técnicas e científicas. Do lado técnico, não é certo que os documentos digitalizados hoje serão sempre legíveis no futuro. Milhares de horas registadas em diferentes formatos informáticos nos anos 70 e 80, por exemplo, estão hoje perdidas, por carência de materiais de leitura adaptados.»

(“Memória”, Goliot-Leté et al., 2011, p. 245)

Completando a definição anterior, em sentido mais contemporâneo, será também conveniente reter esclarecimento sobre o conceito de memória na sua relação mais estrita entre o sujeito e o passado, como elucida Maria Irene Aparício, no texto «Memória: As Imagens da Vida nos Intervalos do Filme», publicado, em 2013, na obra «Cinema e Filosofia – Compêndio».

«O conceito de memória (Do lat. *memoria*, e do grego *mnéme*) designa, de um modo geral, uma relação com o passado. É através da memória que o homem mantém e sustenta uma relação com o tempo. A memória pode ser vista como uma função psicológica individual ou como uma atitude colectiva dos homens face à sua história. Num e noutro caso, a memória conserva quer as impressões sensíveis quer os julgamentos, sem que isso signifique, no entanto, um acesso imediato e fácil aos mesmos. Essa dificuldade constitui o principal enigma da memória que se apresenta assim simultaneamente como finita e infinita.» (Aparício, 2013, p. 163)

Na mitologia grega e romana, também é possível encontrar personificação que remete para a memória. À divindade que preservava do olvido foi atribuído o nome de Mnemósine. Ela própria deve ser lembrada do esquecimento.

Mnemósine — «Filha de Úrano e de Geia, esta Titânide gerou as nove Musas, depois de ter acolhido Zeus junto dela durante nove noites. Ela é, antes de mais, a personificação da memória. Os antigos representavam-na com os traços de uma mulher que encosta uma das orelhas à mão direita.» (“Mnemósine”, Schmidt, 2012, p. 194).

Sem auxílio de intermediário ou recurso a dispositivo de assistência à articulação entre sujeito e informação, no processo inicial de armazenamento e posterior consulta, existe sempre a possibilidade de aceder às memórias mentais. Perante este padrão primordial de lembrança e reflexão – sem ajuda de próteses tecnológicas de memória –, povoado por imagens mentais e palavras sempre prontas a serem solicitadas, é oportuno convocar a consideração de Rouillé, onde tenta observar o poder de auxílio decisivo das fotografias, na passagem mental do presente para o passado.

«Se o presente difere em natureza do passado, a lembrança não pode emergir no final de uma escalada gradual no tempo. O mecanismo de nossa lembrança começa por uma desconexão com o presente, por um salto no “passado em geral”, heterogêneo do presente, e segue à procura do nível que ofereça o melhor acesso às lembranças exigidas por nossas ações e nossas sensações atuais. Sob o impulso do presente, as lembranças inativas nessas zonas de passado são reanimadas, transformadas em imagens-lembrança, antes de serem atualizadas sob a forma de percepções no espectador, e, mesmo, encarnadas no fotógrafo sob a forma de fotos.» (Rouillé, 2009, p. 217)

Tal análise de André Rouillé, publicada em «A Fotografia: entre documento e arte contemporânea», possui semelhanças com a descrição proposta por Henri Bergson – também, no original, em francês –, publicada em 1908, em «*Matière et Mémoire*», que aqui se apresenta, em tradução livre, da publicação, em inglês, de 1929, «*Matter and Memory*» que teve primeira edição em 1911.

«Para invocar o passado na forma de uma imagem, devemos ser capazes de nos retirar da ação presente, devemos ter o poder de valorizar o inútil, devemos ter a vontade de sonhar. O homem sozinho é capaz de tal esforço. Mas mesmo nele, o passado a que ele retorna é fugidio, sempre a ponto de escapar, como se a sua memória regressiva fosse frustrada pela outra memória mais natural, da qual o movimento para a frente o leva à ação e à vida.» [nossa tradução do inglês] (Bergson, 1929, p. 94)

Esta referência surgiu na análise do texto de Paul Ricoeur, «*Memories and Images*//2004», publicado na coletânea «*Memory – Documents of Contemporary Art*», editada por Ian Farr, em 2012, onde é possível a confrontação com a ideia de imaterialidade da memória. As vicissitudes intrínsecas à gestão da memória pura de cada indivíduo surgem relacionadas com as idiossincrasias da História e a sua autenticidade, onde cada qual atua segundo a sua crença na fidelidade.

«Não quero concluir sobre essa nota de perplexidade, mas sim com a resposta provisória que pode ser dada à questão da confiança que a teoria da memória transmite à teoria da História. Esta é a questão da confiabilidade da memória e, nesse sentido, da sua verdade. Esta questão ficou no fundo de toda a nossa investigação sobre o diferencial que separa a memória da imaginação. Ao final de nossa investigação, e apesar das armadilhas que a imaginação deposita na memória, pode-se afirmar que uma busca específica pela verdade está implícita na intenção do passado “coisa”, do que antes era visto, ouvido, experimentado. Aprendi. Essa busca pela verdade determina a memória como uma questão cognitiva. Mais precisamente, no momento do reconhecimento, no qual o esforço de recolhimento é completado, esta busca pela verdade se declara. Sentimos então e realmente sabemos que algo aconteceu, o que nos implicou como agentes, como pacientes, como testemunhas. Vamos chamar essa busca de verdade, fidelidade.» [nossa tradução do inglês] (Ricoeur, 2012, p. 70)

Em outro sentido, na progressão dos processos de registo pela escrita, surge o paradigma do palimpsesto, em que, perante a necessidade de reutilização, o pergaminho

onde seria gravada, de forma mais duradoura, informação relevante, era raspado, para suportar nova informação. A progressiva alternância entre escrita e raspagem, sobre a mesma superfície, daria origem ao efeito próprio do palimpsesto de características singulares, em que a escrita mais recente se estende sobre os vestígios das tentativas de apagamento, por raspagem, anteriores.

O momento fulcral retratado no presente trabalho fotográfico da componente prática, desenvolvido entre 1994 e 1995, mostra semelhanças com o conceito de palimpsesto: o discurso urbano que estava gravado na superfície deste território foi “raspado”, para ser possível escrever esta nova narrativa que hoje é vivenciada na capital portuguesa.

Palimpsesto — ««raspado de novo». Manuscrito em pergaminho de que se eliminou o texto inicial para nele se escrever de novo. Sabe-se que não é raro descobrir cenas ou retratos que cobrem outros assuntos pintados na mesma tela. Preocupação de economia, ardil ou dissimulação? G. Genette (1981) apropriou-se do termo para explicar na literatura as relações entre um texto – o hipertexto – com um texto anterior – o hipotexto. As operações de citação, reescrita e adaptação, familiares nas artes da imagem, produzem obras-palimpsestos com implicações complexas.» (“Palimpsesto”, Goliot-Leté et al., 2011, p. 279)

O processo de escrita e apagamento para novo registo, na mesma superfície limitada e de características restritas a determinado processo, surgiu também descrita nos diálogos de Sócrates sobre conhecimento e percepção relatados por Platão. Em «Teeteto», existe a analogia dos processos de memória à utilização da tábua de cera para escrita, estando a qualidade e a verosimilhança da memória relacionadas, por comparação, com as características da cera existente na correspondente tábua de escrita.

«Sócrates — Pois bem, supõe, tendo em vista o argumento, que nas nossas almas há uma espécie de bloco de cera que recebe as impressões; num, maior, noutro, mais pequeno; noutro, da cera mais pura, noutro, mais suja, nuns de cera mais dura, noutros, [d] mais líquida, nalguns, mais apropriada.

Teeteto — Suponho.

S. — Digamos que é uma prenda da Memória, a mãe das Musas, e que, se quisermos recordar algo — entre o que vimos, ouvimos, ou pensamos nós próprios —, tomamos impressões nesse mesmo bloco de cera e colocamos a cera sob as sensações e os pensamentos, como se estivéssemos imprimindo um sinete. Aquilo cuja impressão é fixada, recordamo-lo e sabemos,

enquanto a sua imagem permanecer; por sua vez, o que é apagado ou não pode ser impresso, [e] esquece-se e não se sabe.

TEET. — Suponhamos assim.

S. — Aquele que sabe essas coisas, mas está a examinar algo do que vê e ouve, considera se dessa maneira poderia estar a opinar falsidades.» (Platão, 2015, p. 281)

Superfície de cera, superfície de pergaminho, e superfície de território. Superfícies que, com maior ou menor frequência, dão lugar a novos discursos que vão substituindo os registos anteriores, ainda que deixando vestígios da sua memória para a posteridade. No caso mais premente do palimpsesto em pergaminho, a tecnologia contemporânea foi capaz de recuperar narrativas anteriores de relevância comprovada, pelos vestígios delicados que sobreviveram a sucessivas raspagens da superfície onde pertenciam. De igual modo, na epiderme urbana, foram deixados vestígios como a torre de refinação da SACOR e a configuração da delimitação da Doca dos Olivais, onde se encontra o Oceanário de Lisboa. De salientar que a primeira função desta doca, no início da década de 40 do século XX, seria a de constituir o Aeroporto Marítimo de Cabo Ruivo, onde ocorriam as ligações aéreas intercontinentais, com voos transatlânticos, efetuadas por hidroaviões. Os indícios desta função são possíveis de observar ainda, pela existência de dois planos pouco inclinados, no lado esquerdo e direito, para assistir à necessidade de retirar os hidroaviões da doca. Mais a norte, enquanto vestígio enunciando ligação com o passado a recordar, prevalece, em contínua consolidação dos resíduos, o aterro sanitário de Beirolos, no qual a sua selagem deu origem a monte verde, ainda por reabilitar. Ainda assim, tantas outras edificações, com distintos propósitos, foram mais permeáveis ao esquecimento, como poderá ser exemplo o Matadouro Municipal, nos Olivais, desde 1954. Pela demolição de tal estrutura sanitária, pela reabilitação urbana necessária à comemoração da EXPO'98, tornou-se difícil encontrar vestígios da sua edificação, ficando tal memória entregue aos registos em mapas, fotografias e em depoimentos escritos e orais das pessoas que dele ainda poderão recordar-se. Como complementação, são também de considerar os registos filmicos que poderão documentar a zona em análise. Ainda que seja registo ficcional, a película «Doc's Kingdom» tem como cenário principal a zona ribeirinha da atual freguesia do Parque das Nações, na segunda metade da década 80 do século XX.

II. 2. «Doc's Kingdom» – Memória da decadência da zona oriental

Na procura de referências visuais da zona limítrofe da Doca dos Olivais, local central da mais recente freguesia da capital portuguesa, o visionamento da obra cinematográfica de Robert Kramer «Doc's Kingdom» torna-se obrigatório. No enredo ficcional estreado em 1987, cruzam-se atores como João César Monteiro e Vincent Gallo que deambulam entre paisagens urbanas de Lisboa e dos EUA. O protagonista principal, médico interpretado por Paul McIsaac, transporta a emoção que se prolonga no quotidiano da sua vivência e, em simultâneo, retrata a decadência da zona oriental da capital portuguesa, na década de 80 do século XX. A intensidade dos monólogos interiores da personagem, desencadeados pelo desassossego das perturbações individuais, é amplificada pelos ruídos metálicos dos objetos amontoados ao abandono e pela dimensão plangente dos derradeiros momentos dos animais no matadouro, ali bem perto e disponível para dar corpo à carga emocional necessária na encenação da dramaturgia em rodagem. Os elementos oxidados de contentores e sucata, à mercê da vontade aleatória do vento, conjugados com a agonia dos animais, no linear do abate, fazem parte inerente da sonoridade do filme, completando-lhe, com tal reverberação perturbante, a decadência psicológica ambicionada em cada singularidade do enredo. O processo de *repérage*, na realização da obra cinematográfica, demonstra a competência necessária, pelo equilíbrio dramático atingido na relação entre território e personagens, completando-se com eficiência.

Existe algo de promontório em relação ao destino do local que serve de cenário natural ao filme de Kramer: é à beira do rio Tejo, na zona oriental da cidade, que se aproximam os mundos díspares e separados de pai e filho que se desloca na procura do progenitor, tal como, década depois, no mesmo local, se conciliaram as diferenças entre tantos países participantes nas comemorações da EXPO'98. Neste paradigma dramático, os comboios que vão circulando na linha do norte têm a possibilidade de ser interpretados enquanto metáfora às conexões que poderão vir a existir, como se antevê nas cenas em que Jimmy, interpretado pelo ainda jovem Vincent Gallo, se dirige a Lisboa, multiplicando-se nas ligações aéreas que auxiliam no culminar da confrontação da ligação familiar. Tal paralelismo de intenções possui repercussão anterior, na forma como, na década de 40, a Doca dos Olivais cedia apoio logístico aos voos transatlânticos operados com hidroaviões, abreviando a distância entre culturas díspares. Proximidade que se mantém no quotidiano atual, na linha de bandeiras, ao vento, representativas de países dos cinco continentes, erguida no Rossio dos Olivais, entre a

doca, onde se encontra o Oceanário, e o Pavilhão Atlântico, outrora nomeado da Utopia. Conceito de conciliação a que o nome Parque das Nações, dado à freguesia, contribui em definitivo. No mesmo sentido, a utilização quase aleatória de português e inglês nos diálogos dos personagens, sem que exista desentendimento na sua interação, é recurso que poderá também ser interpretado enquanto ponto de ligação entre diferentes culturas tão distantes como as vivências antagónicas de pai e filho, com passados e interesses distintos, que ganham importância no decorrer da narrativa.

O reino do doutor é protagonizado pela decadência a que a paisagem das imediações da Doca dos Olivais se presta com grande proficiência. A modesta casa onde habita, nas suas deambulações diárias até ao hospital, onde trabalha, surge edificada – pela interpretação das imagens disponíveis –, no local onde agora se encontra o Jardim das Ondas, delimitado por Oceanário, Jardim da Água e teleférico.

A torre TCC da SACOR – abreviatura da operação de *Thermofor Catalytic Cracking* no processamento do petróleo – que hoje continua, enquanto elemento de arqueologia industrial, a testemunhar a herança recente de outros usos do território, é visualizada no filme na sua laboração noturna. Situação menos óbvia, perante a observação da documentação existente sobre tal construção enigmática. Nos planos mais sombrios que decorrem nas deambulações acidentadas e com iluminação limitada, a presença da torre é caracterizada pela chama da sua chaminé, algo de singularidade inusitada, pois os documentos mais recorrentes da existência da torre de refinação são registos fotográficos captados com a luminosidade diurna.

Toda a narrativa dramatizada é povoada pelas vicissitudes da memória. As rememorações solitárias do doutor, nas deambulações erráticas, atravessadas pela permanência secular da linha de comboio em direção a Santa Apolónia, são povoadas pela avaliação da importância dos acontecimentos passados na condição atual do personagem equivoco. As recordações perturbam a existência conturbada do médico, apresentando-se enquanto tormenta difícil de ultrapassar. Completando tal analogia, na sua atuação excêntrica no hospital, diagnostica cancro no cérebro, o órgão central do sistema nervoso onde residem as memórias, ao velho marinheiro, paciente interpretado pelo ator português Ruy Furtado.

A película fotográfica, com as idiossincrasias inerentes à obtenção de imagens, é visível nas imagens com que o filho capta, no leito de morte, os derradeiros momentos da mãe. Está presente o processo de revelação analógico, como também é dado a observar o grão próprio do pormenor em grande ampliação. Apontamento de estética

particular que indicia o passado, tanto na antiguidade inerente ao suporte em desuso, como no conteúdo captado com o intuito de recordar.

Tal como a obra de Kramer revela o percurso da possível conciliação familiar entre pai e filho, também a vertente prática do trabalho que se apresenta, onde prevalece o retrato documental das sistemáticas alterações do território, entre 1994 e 1995, documenta o período alargado em que decorre o processo de apaziguamento do seu passado sombrio e cru, pelo início da narrativa urbana sofisticada e algo artificiosa. Portugal a meio caminho entre o passado glorioso que tenta ser recuperado, em certo sentido, com a sofisticação das comemorações da última exposição mundial do século XX à qual tantos países compareceram.

Quanto da ficção serve a documentação da paisagem que lhe providencia suporte e se estende enquanto cenário? Quanto do território filmado auxilia o dramatismo do enredo encenado? Quais as fronteiras entre os paradigmas de ficção e documentário? Década antes da inauguração da EXPO'98, já o território era cenário de reunião e dissolução de fronteiras, entre culturas e entre divergências de pai e filho, por iniciativa de Kramer. Diferentes nações que se reúnem num parque feito freguesia. Para além das características do território e das valências industriais que o caracterizam, na segunda metade do século XX, ficam por documentar as pessoas que o habitaram, segundo os registos possíveis. No limite, para a posteridade e para a perenidade, serão os personagens ficcionais de «Doc's Kingdom» que ficaram como representantes daqueles outros anónimos que, antes do paradigma da «cidade imaginada», habitaram o território. A ficção, enquanto elemento cultural, a entregar possível memória coletiva ao local onde decorre a narrativa, pela verosimilhança intrínseca das imagens captadas.

As evidências materiais desvanecem-se, remetendo a latência da sua existência para a memória, para as lembranças e, pela sua delicadeza, para o registo arquivado de exteriorizações da memória como depoimentos, fotografias e, como este caso, registo cinematográfico, estando à mercê do poder de quem detém e controla o arquivo. As dificuldades na obtenção ou visionamento deste filme, fora do circuito comercial, são reveladoras da importância do arquivo e do seu acesso.

II. 3. Arquivo

Também a cultura contemporânea problematiza o conceito de memória enquanto detentora de veracidade e da sua importância na dicotomia entre poder e controlo. Na

literatura, a temática é enunciada por George Orwell, no seu romance distópico, editado em 1949, «1984».

«E se toda a gente aceitasse a mentira que o Partido impunha – se todos os documentos apresentassem a mesma versão –, então a mentira passaria à História e tornar-se-ia verdade. «Quem controla o passado», dizia a palavra de ordem do Partido, «controla o futuro; quem controla o presente controla o passado». E no entanto o passado, embora por natureza alterável, nunca tinha sido alterado. A verdade actual era verdade desde todo o sempre e para todo o sempre. Para tal bastava uma série contínua de vitórias de cada qual sobre a sua própria memória. «Controlo da realidade», assim se lhe chamava; ou, em novilíngua, «duplopensar».» (Orwell, 2012, p. 38)

O protagonista de «1984», Winston Smith, trabalha para o «Ministério da Verdade», onde o passado é alterado, segundo os acontecimentos do presente, e com as palavras disponíveis no dicionário em contínua revisão e melhoria, com vista à sua redução às palavras presentes na «Novilíngua», limitando o diálogo aos termos essenciais necessários ao discurso favorável e sem contestação às intenções do «Partido Interno». Nesta distopia é notório que o recurso às palavras condiciona o pensamento, a memória e a forma de relatar a História. Perante tal contexto, o propósito do registo escrito, na separação entre Pré-História e História, ganha relevância, sendo forma primordial de elaboração de memória. A dinâmica da vivência relatada no quotidiano do protagonista do romance de Orwell apresenta as circunstâncias em que o operário, sob controlo, obedece às regras impostas pela instituição que detém o poder sobre o arquivo e dele altera o que entende. Mais que arquivar, a Winston compete alterar.

Afastando-se do relato romanceado, surge a interpretação de Derrida em «Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana», obra literária publicada em 1995.

«Não comecemos pelo começo nem mesmo pelo arquivo. Mas pela palavra “arquivo” – e pelo arquivo de uma palavra tão familiar. *Arkhe*, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas *começam* [...], mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada – princípio nomológico. [...]

De certa maneira, o vocábulo remete bastante bem, como temos razões de acreditar, ao *arkhe* no sentido *físico*, *histórico* ou *ontológico*; isto é, ao originário, ao primeiro, ao principal, ao

primitivo em suma, ao começo. Porém, ainda mais, *ou antes* ainda, “arquivo” remete ao *arkhê* no sentido *nomológico*, ao arkhe do comando. Como o *archivum* ou o *archium* latino [...], o sentido de “arquivo”, seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcantes*, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar, nesse *lugar* que era a casa deles [...] que se depositavam então os documentos oficiais. Os *arcantes* foram os seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de interpretar os arquivos.»

(Derrida, 2001, pp. 11–12)

Winston, em «1984», de Orwell, faz parte desse papel de guardião e de interpretação a que o Partido tinha acesso e, por isso, poder. A sua atuação confirmava que, alterando o passado, é possível condicionar o futuro.

O arquivo, na sua possibilidade de condicionar o que poderá ser observável e difundido, implica, segundo Derrida, que este existe em sítio determinado com as características de repositório.

«E notemos de passagem um paradoxo decisivo sobre o qual não teremos tempo de nos determas que condiciona sem dúvida toda esta proposta: se não há arquivo sem consignação em algum lugar exterior que assegure a possibilidade da memorização, da repetição, da reprodução ou da reimpressão, então lembre-mo-nos também que a própria repetição, a lógica da repetição, e até mesmo a compulsão à repetição, é, segundo Freud, indissociável da pulsão de morte.»

(Derrida, 2001, p. 22)

Pela dinâmica de repetição de acessos à informação memorizada ou armazenada, poderá existir também necessidade de alteração, a cada momento, do ênfase da sua importância. Sobre esse tema Marc Augé, no texto «Formas do esquecimento», lembra a importância do esquecimento no processo de memória.

«É preciso saber esquecer para saborear o gosto do presente, do instante, da espera, mas a própria memória tem necessidade de esquecimento: é preciso esquecer o passado recente para reencontrar o passado antigo. [...]

A questão, na sua forma definitiva, será portanto: não é verdade que um dado indivíduo – um indivíduo submetido, como todos os outros, ao acontecimento e à história – tem recordações e

esquecimentos particulares, específicos? Arrisco uma fórmula: diz-me o que esqueces, dir-te-ei quem és.» (Augé, 2001, pp. 7–24)

Nesse lugar exterior, onde a repetição do acesso à informação é possível, será onde se localiza o arquivo e poderão observar as idiossincrasias da passagem do tempo, desde que essa abstração foi tida em consideração pelo Homem e das suas potencialidades teve consciência, adaptando tais características às suas necessidades coletivas e individuais.

«[...] A história existiu sempre, mas não sempre sob a sua forma histórica. A temporalização do homem, tal como ela se efectua pela mediação de uma sociedade, é igual a uma humanização do tempo. O movimento inconsciente do tempo manifesta-se e torna-se verdadeiro na consciência histórica.» (Debord, 2012, p. 81)

II. 4. Memória e sonho

A memória individual não é forma de veracidade. A forma como cada qual recorre às suas memórias demonstra características que tornam difícil a confirmação de que estas dessa forma aconteceram: são memórias não são a realidade. A linearidade cronológica dos acontecimentos torna-se desafiadora de registar. Ainda que o verdadeiro encadeamento dos acontecimentos não possa ser alterado, são os registos documentais produzidos do passado que permitem possível aproximação a essa verdade que carece de permanente manutenção, perante a sua incessante fragilidade.

O passado em constante ruína é observado por Walter Benjamin, entre os textos reunidos «Sobre o Conceito da História», publicados na obra «O Anjo da História», onde a desenho de 1920 do pintor Paul Klee, «Angelus Novus», ganha protagonismo.

«Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de factos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já as não consegue fechar. Este vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta

costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até ao céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval.» (Benjamin, 2017, p. 14)

A desesperante forma como o passado carece de conservação, pelas agruras da passagem do tempo e da infindável latência da vertigem do esquecimento, poderá ser confirmada também na aleatoriedade da memória individual, onde impera a casualidade como palavras e imagens se encadeiam na sua vivência.

A condição em que percecionamos memórias tem semelhanças com os sonhos. Desde logo pela ausência de linearidade temporal no acesso às memórias selecionadas como relevantes, onde, tal como em algum sonho, a informação rememorada parece surgir isolada e querendo desligar-se da relação com qualquer encadeamento cronológico. A ausência de tempo e de espaço ganha semelhante sentido, tanto nas memórias como nos sonhos. Tanto o tempo como o espaço são dimensões de ausência e sem relação com o tempo e o espaço presentes. Sobre as singularidades de tal paradigma de entendimento desafiador surge a interpretação de Virílio em «Guerra e Cinema – Logística da Percepção».

«Com o corpo alongado sobre a esteira e como que morto, quando o Jorai sonha é porque o bongat saiu para passear, e é precisamente a sua viagem que fornece ao Jorai inerte as imagens do sonho e, mais tarde, de um relato impossível de situar no espaço geográfico e no tempo astronómico.» (Virilio, 2019, p. 85)

A observação toma complexidade quando observamos as memórias que temos de sonhos: será necessário voltar a sonhar para aceder às memórias de algum sonho. A necessidade de ausência para outra dimensão ganha relevância em ambos os estados.

Tal contexto surge como tema central em «La Jetée», a curta-metragem de 1962 de Chris Marker, onde é possível observar as semelhanças entre memória e sonho e a sua relação intrínseca. Para viajar no tempo, nada mais conveniente ao enredo do que recorrer a imagens da memória do protagonista. Para esse efeito, este adota a postura horizontal, com dispositivo que lhe tapa os olhos, facilitando a ausência do que poderá ser interpretado como o momento presente, acedendo ao passado e, depois, ao futuro, como em algum sonho, em que o tempo e o espaço têm determinação ambígua.

II. 5. Epílogo

Perante as idiossincrasias da memória humana e dos dispositivos mnemotécnicos que auxiliam a sua exteriorização, o esquecimento poderá revelar importância decisiva. De tanta informação possível de reter, o que se não quer lembrar entrega importância ao que é selecionado como relevante para a posteridade.

As imagens da componente prática, captadas antes da EXPO'98, poderão ser interpretadas como testemunho desse processo de esquecimento, pela sua raridade. Entre 1994 e 1995, assistiu-se ao apagamento de algo que deixou de ter importância perante o novo discurso prestes a ter lugar no território. Algo que ficou votado ao esquecimento, perante a sofisticação da «cidade imaginada», prestes a inaugurar, cheia de promessas e respondendo a novos programas. No preto e branco das imagens, é eloquente o processo de apagamento para escrita de novo discurso, desde logo pela ausência da cor singular da paisagem que protagonizava o território inóspito.

Capítulo III: Fotografia e Memória

III. 1. «Complexo da múmia» enquanto impulsionador cultural

Em análise da conjugação dos paradigmas fotografia e memória surge, desde logo, a necessidade de enunciar os motivos mais evidentes da sua proximidade. André Bazin, no texto «Ontologia da imagem fotográfica», publicado em «Qu'est-ce que le cinéma?» de 1958, propõe, por analogia ao «“complexo” da múmia», que o propósito das artes plásticas e, em particular, da fotografia será amortecer os efeitos da morte do indivíduo à mercê das vicissitudes da memória que dele poderá subsistir. Pela conservação da imagem fotográfica do sujeito, existe a aproximação à intenção da mumificação dos corpos pelos rituais egípcios: a preservação da memória do retratado. De alguma forma, segundo Bazin, prevalece a motivação psicológica de lutar contra o esquecimento, onde se poderá constatar também a íntima ligação entre memória e passagem do tempo. Por isso, a necessidade intrínseca de procurar o realismo mais idêntico pelas técnicas de representação figurativa, no sentido da perenidade da identidade e da possibilidade do seu reconhecimento pela memória e os seus mecanismos de recordação.

«Uma psicanálise das artes plásticas poderia considerar a prática do embalsamamento como um facto fundamental da sua génese. Na origem da pintura e da escultura, ela encontraria o

«complexo» da múmia. A religião egípcia, toda ela dirigida contra a morte, fazia depender a sobrevivência da perenidade material do corpo. Satisfazia assim uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte é apenas a vitória do tempo. Fixar artificialmente a aparência corporal do ser é retirá-lo do fluxo do tempo, prendê-lo à vida. Era natural conservar esta aparência na própria realidade do morto, na sua carne e nos seus ossos. A primeira estátua egípcia é a múmia do homem curtido e petrificado no natrão.»
(Bazin, 2013, p. 261)

Se o sujeito, em vida, é responsável ativo pela longevidade física, procura na sua representação imagética a manutenção da memória individual. Algo a que os egípcios davam tamanha importância que o ritual fúnebre protagonizava as suas vida e cultura. Este desempenho radicou-se nas culturas ocidentais, de tal forma, que a sua essência se diluiu nas rotinas do quotidiano. Com a desmaterialização dos suportes de reprodução técnica das imagens, esta operação cultural multiplicou-se, dissimulando-se na ubiquidade da produção e disseminação fotográfica digital. No ato de se fotografar, bem como na partilha de tal informação pessoal, residem as reminiscências da viagem faraónica no tempo, onde a complexidade labiríntica das pirâmides foi substituída pelas sutilezas enigmáticas das redes digitais e o peso da pedra sobreposta deu lugar à leveza da “nuvem” sempre acessível, onde ambicionam armazenar, de forma perene, a memória individual. O ritual fúnebre que monopolizava as vivências egípcias deu lugar ao ritual contemporâneo de produção e partilha de imagens que ultrapassa a necessidade de existência para além da morte, sendo forma ativa de, em vida, manter a aparência.

Em sentido semelhante, Paul Virilio, em «Guerra e Cinema – Logística da Percepção», referindo-se à descoberta, no início da segunda década do Século XX, do túmulo de Tutankamon, volta a relacionar, em 1984, os rituais fúnebres com a tentativa de eternização do sujeito pela perduração da sua imagem, propondo também analogias entre a disposição das imagens egípcias com a velocidade de progressão das imagens no tempo de sequência veloz do cinema.

«A inestimável descoberta funerária lembra-nos que toda a arte é, como a morte, uma inércia do instante e, portanto, uma mudança de velocidade na ordem do tempo vivido. Se os Egípcios viviam já em diferido, «como se fossem morrer amanhã e construíssem como se fossem viver eternamente», é porque tinham consciência que, tal como Cleópatra quando fundou a «Sociedade das Amimetobias», uma vez que tudo passa, eles viviam dias inimitáveis. [...] A própria sepultura contém os instrumentos da dromologia, veículos técnicos, carros, naves... O

soberano morto é representado com o chicote e o freio simbólicos cruzados sobre o peito. O além não interrompe os dias do faraó. Se, depois da partida da alma (o que anima), o corpo permanece inerte, a ambição da arte egípcia não passa tanto por vê-lo continuar a mover-se, mas antes que, para si, tudo continue a mover-se. O «realismo» egípcio é essencialmente uma tentação cinemática. Desde logo, instalar o próprio túmulo torna-se um prazer dromoscópico para o futuro ocupante, como no caso recente da milionária norte-americana que quis ser enterrada no seu Cadillac, como quem «conduz num túmulo descapotável». Compreende-se que o eventual passageiro mobilize meios consideráveis, tanto materiais quanto técnicos, comparáveis aos exigidos pela preparação de uma conquista distante, uma expedição cujo objectivo é desconhecido. [...] No Egipto não existe simetria, mas antes equivalências: as paredes são paredes de imagens, faixas de calcário pintadas de alto a baixo onde desfilam figuras «em acção». Uma vez mais, os Egípcios aproximam-se da definição de cronofotografia: «imagens sucessivas representando as diferentes posições que um ser vivo a caminhar numa qualquer cadência ocupa no espaço em determinado momento» (citando Marey).» (Virilio, 2019, pp. 82–84)

Para Virilio, acompanhando a progressão das imagens – que, na projecção cinematográfica, pela aceleração dessa sucessão, proporciona a ilusão visual de movimento –, no conteúdo da imagética egípcia, existe a analogia à velocidade e ao avanço. Tema a que os conteúdos da fotografia e cinematografia sempre foram permeáveis. Ainda assim, o movimento e a continuidade decorrem em sentido contrário: depois da morte, perante a paragem fúnebre do sujeito, é o tempo que passa por ele. Qual espectador sentado nalgum lugar na sala de cinema, o vestígio de movimento é promovido pela passagem sucessiva de imagens suspensas na faixa da película, em projecção contínua.

Não só o decurso rápida das imagens na câmara escura, transformada em sala de projecção, proporciona a interpretação de movimento no cinema, como, desde logo, na imagética egípcia, existe a analogia à velocidade e à continuidade. A ritualização e celebração da memória é acompanhada pela manifestação de progressão rápida no tempo, como que em viagem. Tentativa de manutenção da memória sempre fragilizada pelo decorrer do relógio, como alguma oxidação ou outra qualquer possível manifestação de deterioração que culminasse no esquecimento.

Entretanto, o surgimento da fotografia, enquanto máquina perspética de exatidão e rapidez evidentes, vem competir com a função documental da pintura, no quotidiano, à medida que o seu custo se torna mais acessível.

«Bem entendido, a evolução paralela da arte e da civilização libertou as artes plásticas das suas funções mágicas (Luís XIV não se fez embalsamar, tendo-se contentado com o seu retrato pintado por Lebrun). Mas ela só podia sublimar ao nível do pensamento lógico essa necessidade irreprimível de exorcizar o tempo. Já não acreditamos na identidade ontológica entre o modelo e o retrato, mas admitimos que este nos ajuda a recordar-nos daquele e, portanto, a salvá-lo de uma segunda morte espiritual. A produção da imagem libertou-se inclusivamente de todo o utilitarismo antropocêntrico. Já não se trata da sobrevivência do homem, mas mais geralmente da criação de um universo ideal à imagem do real e dotado de um destino temporal autónomo. «Que futilidade é a pintura» se não se descortinar sob a nossa admuação absurda a necessidade primitiva de vencer o tempo com a perenidade da forma! Embora a história das artes plásticas não seja apenas a da sua estética, mas sobretudo a da sua psicologia, ela é essencialmente a da semelhança, ou, se quisermos, a do realismo.

A fotografia e o cinema, situados nestas perspectivas sociológicas, explicariam muito naturalmente a grande crise espiritual e técnica da pintura moderna, que nasce em meados do século passado. [...]

A perspectiva foi o pecado original da pintura ocidental.

Niépce e Lumiere foram os seus redentores. A fotografia, ao consumir os objectivos do barroco, libertou as artes plásticas da sua obsessão da semelhança. Com efeito, a pintura procurava, embora, é verdade, em vão, dar-nos a ilusão, e esta ilusão, para a arte, bastava, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, e na sua própria essência, a obsessão do realismo. Por mais hábil que fosse o pintor, a sua obra estava sempre hipotecada por uma subjectividade inevitável. Subsistia uma dúvida acerca da imagem por causa da presença do homem. [...]

A originalidade da fotografia relativamente à pintura reside, pois, na sua objectividade essencial. De igual modo, o grupo de lentes que constitui o olho fotográfico que substitui o olho humano chama-se precisamente «objectiva». Pela primeira vez, entre o objecto inicial e a sua representação apenas se interpõe um outro objecto. Pela primeira vez, forma-se automaticamente uma imagem do mundo exterior sem intervenção criadora do homem, de acordo com um determinismo rigoroso. [...]

A objectividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade que está ausente em toda a obra pictórica. Quaisquer que sejam as objecções do nosso espírito crítico, somos obrigados a acreditar na existência do objecto representado, efectivamente «re-presentado», ou seja, tornado presente no tempo e no espaço. [...]

Com efeito, a fotografia não cria eternidade, como o faz a arte; ela embalsama o tempo, apenas o poupa à sua própria corrupção.» (Bazin, 2013, pp. 261–264)

Esta ontologia da imagem fotográfica que evidencia o paradigma da produção fotográfica de essência analógica, pela sua relação natural com a natureza, poderá completar-se com a definição de arqué. Esta característica que, pela singularidade,

contribui para a automatização da eficiência, sem precedentes, na representação imagética da natureza ficou apartada pelo protagonismo do transistor do processador eletrónico no processo contemporâneo de captação digital. Com a introdução do transistor, dependente de eletricidade, a competência humana foi colocada entre essa relação natural que existia na fotografia analógica, condicionando em definitivo a relevância desta característica na captação de imagens.

Arqué — «Do grego archaios, «antigo». Em *L'Image précaire* (1987), Jean-Marie Schaeffer designa com este termo a especificidade físico-química da fotografia. A imagem fotográfica – bem como a imagem cinematográfica que dela provém – é, na verdade, o registo do traço físico-químico numa superfície sensível, deixado pelo objecto (ou a pessoa) filmado, sob o efeito da luz. A imagem fotográfica é um testemunho da existência dum «mundo» que esteve presente diante da objectiva da câmara, mas que deixou de estar. O «saber da arqué» remete para o conhecimento e para a consciência que se tem deste aspecto da fotografia, os quais influenciam a nossa relação com este tipo de imagem. Duma maneira geral, o saber que se possui sobre a origem, sobre o modo de fabricação e de divulgação duma imagem tende a informar a interpretação e a relação afectiva que se projecta sobre ela.»
(“Arqué”, Goliot-Leté et al., 2011, p. 36)

Tal relação natural entre imagem e referente tinha sido, logo no final da década de 30 do século XIX, entre 1838 e 1839, evidenciada por Louis Jacques Mandé Daguerre, aquando da divulgação do processo fotográfico por daguerreótipo:

«[...] o DAGUERREÓTIPO não é um instrumento que serve para desenhar a natureza, mas um processo químico e físico que lhe dá a possibilidade de se reproduzir a si mesma.» (Daguerre, 2015, p. 69)

Esta relação natural entre o observado e o dispositivo de observação tem também componente que interessa convocar, como será a interpretação da visão auxiliada pelo sistema ocular.

«Tal como as gravuras, o que a luz traça nos nossos olhos, e a partir destes no nosso cérebro, não se parece com o mundo visível. Das coisas aos olhos e dos olhos à visão nada ocorre para além do que vai das coisas às mãos do cego e das suas mãos ao pensamento. A visão não é a metamorfose das coisas mesmas na sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a

um pequeno mundo privado. É um pensamento que descodifica estritamente os signos dados no corpo. A semelhança é o resultado da percepção, não a sua mola.» (Merleau-Ponty, 2015, p. 36)

Merleau-Ponty continua a reflexão atenta sobre as condicionantes desse sentido dependente das características fisiológicas dos olhos à mercê da luz que neles incide. A memória não se constrói apenas por interpretações visuais do sujeito. Ainda assim, estará, nessa vertente, dependente da relação natural entre o sujeito e o que lhe chega ou não pela luz.

«[...] o melhor é pensar a luz como uma acção por contacto, tal como a das coisas sobre a bengala do cego. [...]

Mas não basta pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado, nasce «em virtude» do que acontece no corpo, é «excitada» a pensar por ele. Ela não escolhe ser ou não ser, nem pensar isto ou aquilo.» (Merleau-Ponty, 2015, pp. 34–43)

Tal relação entre as características do globo ocular, as interpretações de tais estímulos pela visão, condicionada pela componente cultural do observador, e a possível criação de recordações é também salientada por Dubois, em «O Ato Fotográfico e Outros Ensaios».

«Ver, ver, ver – algo que necessariamente esteve ali (um dia, em algum lugar), que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que atualmente desapareceu de fato – e jamais poder tocar, pegar, abraçar, manipular essa própria coisa, definitivamente desvanecida, substituída para sempre por algo metonímico, um simples traço de papel que faz as vezes de única lembrança palpável. [...]

Acho, após tudo o que expus anteriormente (“Manter à distância”) que não é necessário explicar em detalhes que, assim concebida, a fotografia, no que tem de mais nodal, é decerto uma das formas modernas que melhor encarna (antes da informática e de forma bem diferente) um certo prolongamento dessas artes da memória. E isso ainda mais porque tudo ocorre de fato na interioridade do pensamento do sujeito. Afinal, se a memória é uma atividade psíquica que encontra na fotografia seu equivalente tecnológico moderno, é evidentemente, no outro sentido, que a metáfora nos interessa, como uma inversão positivo/negativo: a fotografia é tanto um fenômeno psíquico quanto uma atividade ótico-química. A fotografia: uma máquina de memória, feita de loci (o receptáculo: o aparelho de foto, sua objetiva, sua janela; caixa negra, recorte e retângulos virgens de película; de uma bobina a outra, desfile ordenado das superfícies vazias receptoras) e de imagens (as impressões, as inscrições, as revelações, que vão e vêm, sucedem-

se nas superfícies, desenrolam-se em “cópias de contato”), uma mnemotecnica mental.»
(Dubois, 1999, pp. 313, 316–317)

III. 2. Tempo inscrito na imagem, no suporte e na memória

As fotografias que constam na vertente prática do presente trabalho, captadas no território da atual freguesia do Parque das Nações, pelo seu carácter analógico, obedecem a esta relação natural com o referente fixado em negativo. No período da sua recolha, entre 1994 e 1995, os sistemas fotográficos digitais estavam ainda longe de ter as capacidades técnicas, a popularidade e o valor competitivo que viriam a alcançar na primeira década do século XXI. Estas imagens a preto e branco, no sentido do tempo experimentado, antes mesmo da análise do seu conteúdo informativo, remetem para um tempo, pois estão «datadas», desde logo, pela técnica em que foram obtidas. O negativo em prata com características formais inerentes à época específica na evolução da técnica da captação fotográfica. As suas limitações e potencialidades diferem tanto das técnicas digitais mais recentes como das técnicas anteriores, nas quais os negativos de médio e grande formato prevaleciam. O confronto permanente com a ideia de tempo, enquanto algo irrecuperável, acontece também no suporte das imagens. Cada qual, respondendo a técnica datada, transmite em si também a ideia de algo datado e que está disponível a ser recuperado pela memória.

Tempo — «[...] independentemente do seu conteúdo e das suas significações, muitas imagens dão de imediato uma sensação de tempo. Por um lado, porque elas mesmas estão submetidas ao tempo, estão «datadas»: as telas enegrecem, as cores desbotam ou «viram», as películas ficam riscadas, as técnicas e os estilos de representação evoluem, etc. A imagem dá a ver e a sentir o trabalho do tempo. Por outro lado, porque a imagem, enquanto traço, se refere a um «acontecido». Isso foi mencionado sobretudo em relação à imagem fotográfica e ao seu carácter de indício, mas é igualmente válido para a pintura e o desenho, nomeadamente no caso dos retratos e dos auto-retratos. Tal como os auto-retratos sucessivos de Rembrandt são traços do seu envelhecimento, também os vários filmes interpretados por Jean Gabin são documentos sobre as transformações físicas do autor. Mas poderíamos falar também das cidades ou das paisagens: uma das funções da imagem é captar o tempo e fixá-lo.

Os dispositivos podem dedicar-se a sublinhar, a acentuar, este sentimento e esta sensação do tempo. Gilles Deleuze afirma que a passagem das formas clássicas do cinema à modernidade se faz da «imagem-movimento» [...] à imagem-tempo, relativamente liberta da cronologia, dando a ver o tempo no estado puro [...] e nos seus estratos. [...]

O tempo da imagem não é o tempo da realidade, mas as experiências do tempo que as imagens

nos fazem viver são muito reais e muitas vezes perturbadoras. A imersão nos espaços-tempos das imagens [...] abala referências e categorias, certamente demasiado simples e cómodas.» (“Tempo”, Goliot-Leté et al., 2011, p. 367)

Pelo auxílio dos transístores inerentes aos processadores, alimentados a corrente elétrica, a natureza das imagens obtidas por processos digitais obtém características que, afastando-se da relação de contiguidade com a natureza captada, ganham particularidades que impulsionam a capacidade de reprodução técnica e disseminação, tornando-se ainda mais ubíquas. É de salientar que, no momento de visualização, antes do instante escolhido para a obtenção, o observador está a ver, no ecrã, imagem filmada em reprodução síncrona. Podendo ser detetada, desde logo, a artificialidade e dependência técnica alimentada a eletricidade deste processo de captação de imagens.

De alguma forma, com tamanho desenvolvimento posterior, a tecnologia passa a definir o sujeito. A definição identitária do sujeito, a identidade, vai sendo construída, também e em grande parte, pela representação permanente deste na manifestação cultural contínua e sempre renovada constituída pelos sucessivos eventos fotográficos de si. Com o advento das potencialidades da revolução digital, o álbum fotográfico tornou-se digital e partilhável entre mais que a proximidade familiar. O tempo que sempre foi elemento inscrito na imagem e na velocidade da sua captação passou também a ser elemento decisivo na disseminação ubíqua das fotografias.

Siegfried Kracauer, no texto «Fotografia», consegue reter ideia de interesse inusitado, no processo de interpretação de possíveis memórias por parte de diferentes observadores, com auxílio da fotografia ainda de essência analógica.

«Com efeito, seria difícil sobrevalorizar a popularidade de que gozam desde o início como lembrança. Não há praticamente família que não exiba com orgulho um álbum repleto de gerações de entes queridos em diferentes panos de fundo. Com o passar do tempo, tais recordações vão sofrendo uma significativa alteração de sentido. À medida que as lembranças que corporizam se tornam mais ténues, elas vão assumindo funções cada vez mais documentais; o seu efeito, enquanto registos fotográficos, ofusca definitivamente a atracção que exerciam como auxiliares da memória. Enquanto, ao folhear o álbum de família, a avó rememora a sua lua-de-mel, os netos concentram o olhar curioso em estranhas gôndolas bojudas, em modas de outros tempos e em velhos rostos juvenis que nunca conheceram. Divertir-se-ão, por certo, a descobrir e a apontar pormenores que a avó em jovem não reparara. É o mesmo tipo de satisfação que nos propicia o exame minucioso de ampliações de que emerge uma sucessão de

coisas que não suspeitávamos existirem no original – e porventura menos ainda na realidade.»
(Kracauer, 2013, p. 288)

A democratização do acesso aos dispositivos fotográficos, logo na sua existência de características analógicas, é interpretada por Margarida Medeiros, no livro «Fotografia e Verdade: uma história de fantasmas», de 2010, como forma de, em qualquer momento, ser possível captar imagem que auxiliará a memória.

«A vigilância do dia-a-dia estava agora acessível a qualquer um a qualquer hora, permitindo captar o instante, e instituindo a recordação como uma das dimensões irreversíveis de um novo quotidiano». (Medeiros, 2010, p. 24)

Em tal quotidiano, como refere Walter Benjamin, em «Pequena História da Fotografia», publicada em 1931, a memória do retrato individual captada em pinturas de pequenas dimensões é substituída pelas técnicas de representação fotográfica, em gradual desenvolvimento.

«No momento em que Daguerre conseguiu fixar as imagens da *camera obscura*, os pintores foram ultrapassados, neste ponto, pelo técnico. No entanto, a verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagens, mas os retratos em miniatura. As coisas desenvolveram-se tão rapidamente que já por volta de 1840 a maior parte dos pintores de miniaturas se tinha tornado fotógrafa, a princípio como actividade paralela, mas a breve trecho em regime de exclusividade.»
(Benjamin, 2013, p. 224)

Enquanto o desenho poderá ter como referência o que se está a passar, sendo seu registo, também poderá ser a projeção de algo que estará para vir: desenho enquanto antevisão de algo que está para vir. A fotografia, enquanto registo de desenho de luz, está remetida para o registo do passado: quando a luz atinge a superfície sensível é reflexo de algo que aconteceu. Está sempre distante daquilo que irá acontecer e mais conectada com aquilo que passou.

Pelo observado, nas reflexões dos diferentes autores convocados, a fotografia enquanto processo natural de materialização de imagens conteve, desde sempre, ligação

intrínseca aos processos de elaboração e desencadeamento de memória, sendo seu auxiliar íntimo.

III. 3. «Inconsciente óptico»

Como é conhecido, com auxílio da linguagem – enquanto sistema de mediação da comunicação entre os sujeitos que a dominam, no contexto em que esta ocorre –, perante o desconhecido, a primeira coisa que o sujeito fará para, no imediato, sobreviver ao medo e a possíveis vicissitudes será dar nome: com nome qualquer coisa ou situação é reconhecível e, também por isso, mais fácil de dominar. Ainda assim, esse incógnito será sempre contaminado pelo conhecimento alcançado e mapeado pela linguagem na cultura que o tenta dominar. Quer seja ao microscópio ou ao telescópio, são sempre procuradas semelhanças com o conhecimento adquirido. O novo, o nunca observado, tende para o inatingível, ficando, assim, não conhecido, ainda que, por vezes, em situações singulares, seja tão óbvio que, no limite, necessite apenas de algum nome para se mencionar e entender. Tudo o que tem nome será mais fácil de recordar ou de assimilar, pelos mecanismos de memória, prevalecendo sobre o possível esquecimento. O «inconsciente óptico», como tantos outros conceitos, nomeia algo antes desconhecido. Torna-se tanto mais interessante pelo facto de estar relacionado com a percepção: observar o que se olha de forma mais detalhada e, quem sabe, esclarecida. Nomeia algo que, em espaço de invulgar eficiência técnica, está para além das capacidades de percepção consciente.

«Assim se torna evidente que a natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente. Se é vulgar dar-mo-nos conta, ainda que muito sumariamente, do modo de andar das pessoas, já nada podemos saber da sua atitude na fracção de segundo de cada passo. Se é verdade que, genericamente falando, o gesto de pegar no isqueiro ou na colher nos é familiar, já pouco ou nada sabemos do que de facto se passa entre a mão e o metal, para já não falar das oscilações que esse processo acusa, segundo a disposição com que estamos. Aqui intervém a câmara com os seus meios auxiliares, longés e contreplongés, interrupções e imobilizações, retardador e acelerador, ampliação e redução. É ela que nos inicia no inconsciente óptico, tal como a psicanálise no inconsciente pulsional.»

(Benjamin, 2007, p. 233)

Este conceito de «inconsciente óptico», aqui transcrito da segunda edição, em 1955, de «A Obra de Arte na Época da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica» tinha sido, em 1931, introduzido na «Pequena História da Fotografia», poucos anos antes ainda de ser retomado na primeira edição, em 1936, de «A Obra de Arte na Época da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica».

«A natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente. Se é vulgar apercebermo-nos, ainda que muito sumariamente, do modo de andar das pessoas, já nada podemos saber da sua atitude na fracção de segundo de cada passo. Mas a fotografia, com os seus meios auxiliares – o retardador, a ampliação –, capta esse momento. Só conhecemos este inconsciente óptico através da fotografia, tal como conhecemos o inconsciente pulsional através da psicanálise. As particularidades estruturais, os tecidos das células, com os quais a técnica e a medicina costumam contar – tudo isto tem, originariamente, mais afinidades com a câmara fotográfica do que a paisagem expressiva ou o retrato que reflete a alma do retratado. Ao mesmo tempo, porém, a fotografia revela, com este material, os aspectos fisionómicos, mundos de imagens que habitam o infinitamente pequeno, suficientemente interpretáveis e ocultos para encontrarem o seu lugar nos sonhos diurnos, mas que agora, grandes e formuláveis, tornam visível a diferença entre a técnica e a magia enquanto variável totalmente histórica.» (Benjamin, 2013, p. 222)

Perante o conceito de «inconsciente óptico» enunciado, ainda que se conclua que a imagem captada é difícil de ser observada, pelas limitações da visão humana, a retenção de tal instante é opção ponderada de quem decide fotografar, com a parafernália técnica de captação fotográfica, tal instante, dos inúmeros que, a cada momento, são possíveis de captar. Porquê este e não aquele ou mesmo todos, deste ou daquele enquadramento? Talvez por fazer parte de processo de seleção: opção ponderada segundo os requisitos que a validam. De tanta informação visual que pode ser retida, na divisão infinita de apenas um segundo, haverá sempre a seleção do que tem ou não interesse, segundo os critérios de quem tem esse poder ou tarefa. De outro modo, algo semelhante parece acontecer, se o tempo for mais dilatado: em certo sentido, é como se os observadores estivessem inconscientes para certos momentos de determinados locais, por não lhes interpretarem a importância devida, embora passassem diante dos seus olhos. Ainda que o território estivesse em transformação e fosse menos acolhedor para inúmeras atividades, ao seu lado nunca deixou de existir a

linha de comboio que ligava as estações de Braço de Prata, Moscavide e Sacavém. Inúmeros passageiros testemunharam, durante meses consecutivos, as alterações constantes na paisagem mais próxima do rio Tejo. Ainda assim, tão poucas decidiram reter tais momentos de testemunho, com auxílio dos dispositivos fotográficos disponíveis.

Se, por um lado, não conseguimos registar memórias de instantes impercetíveis à percepção visual humano, por outro, teremos menos memórias de momentos que não queremos reter por algum preconceito ou motivo de seleção, ainda que observáveis durante períodos longos. Seja em instantes reduzidos ou períodos mais dilatados, o tempo é grandeza sempre divisível até ao infinito. Faltará encontrar o melhor termo que definirá esta possibilidade e a necessidade seletiva de não reter imagens e memórias, quer sejam de instantes diminutos ou de períodos dilatados.

Pelo incremento da velocidade do olhar, em contraposição com a destreza da mão a desenhar, nos respetivos sistemas de representação, a implementação do processo digital em toda a cadeia tecnológica da reprodução e disseminação de informação – em detrimento também da película no caminho da obsolescência –, determina outro paradigma: assiste-se à dilatação da necessidade da atenção para instantes cada vez mais precisos e previsíveis. Mais tempo de atenção é despendido na observação de informação retirada de momentos tão diminutos, velozes e ampliados que deixaram de ser visíveis à vista desarmada de tecnologia. O inconsciente tende a prevalecer para além do ótico e da imagem, pois a tecnologia digital é proficiente na conexão de outras valências, antes analógicas, como o telefone, por onde, no passado, pouco mais era mediado que a fala. O canal de comunicação por onde passava a voz, a ligação telefónica analógica, foi também acelerado, com a digitalização dos sistemas comunicação. Na fibra ótica, a voz, pela digitalização, foi traduzida em impulsos luminosos: a fala, em processos automáticos, passa a escrita digital que é transmitida pela luz, à sua velocidade. Por filamentos de vidro com a espessura próxima de cabelo humano, passa a luz – elemento primordial da fotografia – que, em primeiro estágio, sensibilizava as superfícies fotossensíveis e agora também serve para auxiliar a disseminação ubíqua das imagens digitalizadas que povoam as superfícies iluminadas dos ecrãs digitais. Menos mecânico, mais elétrico e luminoso. A luz passou a ser informação digital. A desmaterialização do suporte analógico, pela digitalização, entrega imagens fotográficas à sua essência: a Luz.

Neste paradigma tecnológico de representação, Wim Wenders propõe outra possibilidade em que o aparelho de registo poderá condicionar a produção de memórias. Sobre «Tokyo-Ga», em homenagem ao realizador japonês Yasujiro Ozu, o realizador alemão revela, em texto com o mesmo nome, divulgado na obra «A Lógica Das Imagens», outra possível interpretação do processo de elaboração de memórias, na relação, mediada por algum dispositivo de captação de imagens, do observador com o que observa.

«Não tenho já a mais pequena recordação.

Já não me recordo, simplesmente.

Sei que estive em Tóquio.

Sei que foi no início do ano de 1983.

Sei.

Tinha uma câmara comigo e filmei. Estas imagens existem agora e tornaram-se na minha memória. Porém, penso: tivesse eu lá estado sem câmara e poderia agora recordar-me melhor.»

(Wenders, 2014, p. 94)

Antes da descoberta da fotografia, antes da invenção do processo fotográfico com sensibilidade capaz de proporcionar velocidades de obturação elevadas, sem necessidade de iluminação extrema, os cavalos a galope eram pintados, em diferentes interpretações, com as quatro patas no ar, em simultâneo, afastadas do solo, duas para a frente e duas para trás. Tal situação é enunciada pela análise de Maurice Merleau-Ponty sobre a representação de cavalos em movimento na composição «Derby de Epsom» de Theodore Géricault. Ainda assim, a possibilidade de constatar a peculiaridade errónea das pinturas com cavalos apenas poderá ter ocorrido após o surgimento da fotografia contemporânea, quando foi, por fim, possível fragmentar os movimentos rápidos. Algo desafiador para a visão humana despida de tecnologia. Merleau-Ponty, na sua derradeira obra «O olho e o espírito», de 1960, descreve esta relação inusitada do movimento percecionado com a possível interpretação e expressão pictórica. Representações que documentavam, de alguma forma, segundo as suas possibilidades técnicas, as imagens que seriam registos capazes de invocar as memórias desses tempos passados, sem as particularidades técnicas do processo fotográfico posterior. Interessa ponderar a observação elucidada da mais eficiente forma em transmitir a ideia de movimento ao observador e a sua relação com as características de representação cinematográfica.

Embora a fotografia consiga reter, com eficiência, o instante inconsciente do referente em movimento, nem sempre será a melhor forma de transmitir o movimento retido a quem observa.

«O quadro forneceria aos meus olhos mais ou menos o que os movimentos reais lhe forneceriam: vistas instantâneas em série, convenientemente misturadas, com, no caso de um vivente, atitudes instáveis em suspenso entre um antes e um depois, numa palavra, os exteriores da mudança de lugar que o espectador leria no seu traçado. É aqui que a famosa observação de Rodin toma toda a sua importância: as vistas instantâneas, as atitudes instáveis petrificam o movimento – como o mostram tantas fotografias nas quais o atleta está para sempre congelado. Não o descongelaríamos multiplicando as vistas. As fotografias de Marey, as análises cubistas, a *Noiva* de Duchamp não se mexem: elas oferecem um devaneio zenoniano sobre o movimento – vê-se um corpo rígido como uma armadura que mexe as suas articulações, ele está aqui e está ali, magicamente, mas não vai daqui para ali. O cinema restitui o movimento, *mas como?* Será, como se crê, copiando o melhor possível a mudança de lugar? Pode-se presumir que não, pois o *ralenti* dá um corpo flutuando entre os objectos como uma alga, e que não se *move*. O que restitui o movimento, diz Rodin, é uma imagem na qual os braços, as pernas, o tronco, a cabeça são tomados cada um num outro instante, que portanto representa o corpo numa atitude que ele não teve em nenhum momento, e que impõe entre as suas partes junções fictícias, como se este afrontamento de impossíveis pudesse, e só ele pudesse, fazer surgir no bronze e na tela a transição e a duração. [...]

Por que é que o cavalo fotografado no instante em que não toca o solo, em pleno movimento, portanto, as pernas quase dobradas sobre si, tem o ar de saltar naquele instante? E por que é que, em contrapartida, os cavalos de Géricault correm sobre a tela, numa postura que, no entanto, nenhum cavalo a galope tomou? E que os cavalos do *Derby de Epsom* dão-me a ver a acção do corpo sobre o solo, e que, segundo uma lógica do corpo e do mundo que conheço bem, estas capturas do espaço são também capturas da duração. Rodin teve a este propósito uma tirada profunda: «é o artista que é verídico e é a fotografia que é mentirosa, pois, na realidade, o tempo não para»» (Merleau-Ponty, 2015, pp. 62–64)

Assim, segundo a reflexão de Merleau-Ponty, poderá ficar sugerido que, embora a fotografia de instantes de movimentos fugazes como a deslocação das patas de algum cavalo estejam retidas de forma mais evidente e precisa pela fotografia, nem todas as fotografias com tais características serão capazes de transmitir de forma mais convincente o movimento para memória posterior. Talvez por a capacidade visual humana – pelas suas limitações e diferentes características em relação ao dispositivo fotográfico – a elas não estar habituado e, por isso, as representações pictóricas, ainda

que com as suas limitações intrínsecas, competirem com tal exatidão da fotografia técnica, por serem interpretações que apenas se socorrem das particularidades da visão humana do pintor e do observador, em cumplicidade.

O «inconsciente óptico», ainda que por nomear, tinha sido, desde logo, explorado nas experiências promovidas por Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge, onde o movimento de cavalos, pelicanos e humanos, entre outros, tinha sido dissecado com a tecnologia fotográfica do final do século XIX. O aspeto fulminante do fuzil fotográfico de Marey poderia indiciar a natureza da atitude de caça em que os fotógrafos se posicionam, na atualidade, apetrechados com dispositivos fotográficos capazes de encetar elevadas velocidades de obturação, aguardando o momento decisivo de seleção de imagens que apenas percecionam após a captura. Ainda que ninguém as tenha percecionado, de tão veloz o movimento, serão estas imagens o referente que fará parte da memória arquivada.

Se é possível enunciar limitações na transmissão da ideia de movimento, pela representação fotográfica mais precisa, fica a incógnita de quais serão as condicionantes do dispositivo fotográfico, na captura da transformação territorial anterior à Exposição Mundial de 1998. Para além das imagens apresentadas, que demonstram limitações na capacidade de retratação da situação a que se referem, muita outra informação ficou por recolher, como os cheiros e as sonoridades característicos do local, que poderão mostrar-se decisivos na elaboração de memória histórica esclarecida.

Roland Barthes, na obra editada em 1980 «Câmara Clara», também relaciona a memória e as características sociais da fotografia. Fotografia enquanto monumento.

«As sociedades antigas encontraram um meio de fazer com que a memória, substituto da vida, fosse eterna e que, pelo menos, a coisa que falava da Morte fosse ela própria imortal: era o Monumento. Mas, fazendo da Fotografia, mortal, o testemunho geral e como que natural «daquilo que foi», a sociedade moderna renunciou ao Monumento. Paradoxo: o mesmo século inventou a História e a Fotografia. Mas a História é uma memória fabricada segundo receitas positivas, um puro discurso intelectual que abole o Tempo mítico; e a Fotografia é um testemunho seguro, mas fugaz, de modo que tudo, hoje, prepara a nossa espécie para esta impotência: em breve já não poder conceber, afectiva ou simbolicamente, a duração.»

(Barthes, 2018, p. 104)

Nas imagens selecionadas da paisagem inóspita retratada em 1994 e 1995, existe o protagonismo da torre de TCC – “*Thermoform Catalytic Cracking*” da SACOR. Este elemento metálico prevalece na paisagem como monumento à memória do local durante grande parte do século XX. Perdendo a sua função no contexto de refinação petrolífera, a sua contextualização na paisagem convoca a imortalidade possível à recordação de finalidades bem diferentes dadas ao território.

As imagens obtidas no território da atual Freguesia do Parque das Nações têm características documentais e, por isso, as tomadas de vista possuem componente de encenação diminuta e atenuada. Ainda assim, o tema que se observa no horizonte é a construção da encenação. A construção da imagem que, em 1998, Portugal queria passar ao Mundo. O desenvolvimento colossal de encenação do Portugal, na viragem do século XX para o XXI. Mais que edificar imagens fotográficas, é possível criar encenações sofisticadas, através da alteração profunda do território, sendo difícil recordar o seu passado. Ficando as imagens fotográficas, enquanto monumentos, sempre prontas a celebrar a história.

III. 4. Epílogo

As fotografias necessitam de legenda, no sentido de contextualizar o seu enquadramento. Informação como data e local – pelas coordenadas GPS – é algo que acompanha e caracteriza a fotografia digital, no momento da sua produção. Em certo sentido, estão dependentes das lembranças que conseguem contextualizar o motivo da sua produção e o seu conteúdo, na mesma dinâmica em que tais imagens são produtivas na formação ou recordação de memórias. Sem referências corretas, as imagens observadas poderão contar qualquer história, afastando-se da veracidade. A fotografia acompanha o cartão de identificação de cada indivíduo. Não sendo a identidade, faz parte dela, necessitando da restante informação para a completar e contextualizar. Para além de toda a componente técnica e de relação com o real inerente ao dispositivo fotográfico sempre em evolução capaz de produzir imagens que farão parte da produção da História, o documento fotográfico e a memória estão coligados, em estreita relação, completando-se de forma mútua, na existência eficiente de ambos.

CONCLUSÃO

O passado em permanente exposição às agruras da passagem do tempo carece de constante manutenção, no prolongamento da sua frágil existência. Em outro sentido, a importância do esquecimento é demonstrada, na agilização necessária para lidar com toda a restante informação que carece de atenção, otimizando a relação com o presente e o futuro. A Fotografia, com o seu potencial de indiciabilidade na relação com a natureza retratada, sempre transmitiu confiança e veracidade, ainda que questionável, ao observador, contribuindo para a consolidação das memórias escolhidas no processo seletivo de esquecimento.

Desde a invenção da escrita foi possível, de alguma forma, satisfazer a necessidade de reter, com algo material, a imaterialidade da passagem do tempo, antes entregue às vicissitudes da oralidade. O dispositivo fotográfico, com o seu processo técnico de mecanização da retenção da informação visual, veio potenciar e agilizar a resposta à necessidade de auxiliar a memória, exteriorizando-a do sujeito, pela produção de imagens capazes de captar até instantes difíceis de reter pelo seu aparelho de percepção visual.

As imagens fotográficas que compõem a componente prática deste trabalho trazem à lembrança, com a sua possível publicação, o passado recente do território da atual freguesia do Parque das Nações, a quem as observa. Nesta seleção de tomadas de vista, ocorridas entre 1994 e 1995, é possível considerar o processo de alterações relevantes na paisagem documentada, com repercussões significativas, tanto na capital, Lisboa, como no Portugal da última década do século XX.

Ainda que a sofisticação existente no atual discurso urbanístico promovido, com a implantação das valências da «cidade imaginada», consiga desencadear, pela importância e rotura com o passado, o amortecimento da visibilidade das idiossincrasias anteriores, cada enquadramento aqui oferecido procura elucidar que o passado poderá revelar muito mais do que é possível imaginar. Pelo auxílio à recordação, potenciada pela perpétua relação de crença entre o observador e o que os dispositivos técnicos lhe permitem observar, as fotografias a preto e branco editadas poderão questionar e contextualizar, em esclarecimento decisivo, as vivências, após a passagem de 20 anos da inauguração da EXPO'98.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aparício, M., (2013). “*Memória: As Imagens da Vida nos Intervalos do Filme*”, «Cinema e Filosofia – Compêndio», org. Grilo, J., Aparício, M.. Edições Colibri, pp. 163–190. ISBN 978-989-689-342-2.
- Arendt, H. (2001). «A Condição Humana», trad. Raposo, R.. Lisboa, Portugal, Relógio D’Água Editores, pp. 64, 65, 185 e 186. ISBN 972-708-637-3.
- Augé, M. (2001) “*A Memória e o Esquecimento*”, «As formas do esquecimento», trad. Sampaio, E.. Íman Edições, pp. 7 a 24. ISBN 972-8665-05-9.
- Barthes, R. (2018). «A Câmara Clara». Lisboa, Portugal, Edições 70, Lda, pp. 104. ISBN 978-972-44-1349-5.
- Bazin, A. (2013). “*A Ontologia da Imagem Fotográfica*”, «Ensaio sobre Fotografia de Niépce a Krauss». Lisboa, Portugal, ORFEU NEGRO, pp. 261–266. ISBN 978-989-8327-19-2.
- Benjamin, W. (2013). “*Pequena História da Fotografia*”, «Ensaio sobre Fotografia de Niépce a Krauss». Lisboa, Portugal, ORFEU NEGRO, pp. 219–238. ISBN 978-989-8327-19-2.
- Benjamin, W. (2017). “*A Obra de Arte na Época da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica*”, «A Modernidade de Walter Benjamin», trad. Barrento, J.. Portugal, Assírio & Alvim, pp. 207-241. ISBN 978-972-37-1164-6.
- Benjamin, W. (2017). «O Anjo da História». Portugal, Assírio & Alvim, pp. 14. ISBN 978-972-37-1361-9.
- Bergson, H. (1929). “*Of the Recognition of Images. Memory and brain – The two forms of memory*”, «*Matter and Memory*», trad. Paul, N. e Palmer, W.. Londres, Reino Unido, George Allen & Unwin Ltd, pp. 86–105.
- Daguerre, L. (2015). “*Daguerreótipo (1838-39)*”, «O Lápis Mágico – Uma História da Construção da Fotografia». Lisboa, Portugal, IST Press, pp. 67–69. ISBN 978-989-8481-35-1.
- Debord, G. (2012). «A sociedade do espectáculo». Lisboa, Portugal, Antígona, pp. 10 e 14. ISBN 978-972-608-222-4.

- Derrida, J. (2001). «Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana». Rio de Janeiro, Brasil, Editora Relume Dumará, pp. 11, 12, 22 e 23. ISBN 85-7316-247-3.
- Dubois, P. (1999). «O Ato Fotográfico e Outros Ensaio», trad. Appenzeller, M., Campinas. São Paulo, Brasil, Papirus, 3ª Edição, pp. 27, 30, 313, 316–317. ISBN 85-308-0246-2.
- Flusser, V. (1998). «Ensaio sobre a Fotografia – Para uma filosofia da técnica». Lisboa, Portugal, Relógio D'Água Editores, pp. 36–51. ISBN 972-708-513-X.
- Foucault, M. (2013). «Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão». Lisboa, Portugal, Edições 70, Lda, pp. 158–160. ISBN 978-972-44-1766-0.
- Goliot-Leté, A., Joly, M., Lancien, T., Le Mée, I., Vanoye, F. (2011). «Dicionário de imagem», trad. Silva, V.. Lisboa, Portugal, Edições 70, Lda, pp. 36, 175, 176, 245, 279, 366–369. ISBN 978-972-44-1591-8.
- Kracauer, S. (2013). “*Fotografia*”, «Ensaio sobre Fotografia de Niépce a Krauss». Lisboa, Portugal, ORFEU NEGRO, pp. 268-288. ISBN 978-989-8327-19-2.
- Lisbon Story (1994) [Registo vídeo]. Portugal: Atalanta Filmes. Cor. 1 DVD (100MIN).
- Marker, C. «La Jetée, Sans Soleil». [Registo vídeo]. arteVIDEO. PB e Cor. 1 DVD (100MIN).
- Medeiros, M. (2010). “*A fotografia, a sua história e teoria – Fotografia e pulsão da morte*”, «Fotografia e Verdade: uma história de fantasmas». Lisboa, Portugal, Assírio & Alvim, pp. 24. ISBN 978-972-37-1561-3.
- Merleau-Ponty, M. (2015). «O olho e o espírito», 9.ª edição. Lisboa, Portugal, Nova Vega, Limitada, pp. 20-64. ISBN 978-972-699-994-2.
- Orwell, G. (2012). «1984». Lisboa, Portugal, Antígona, pp. 38. ISBN 978-972-608-189-0.
- Platão (2015). «Teeteto», trad. Nogueira, A. M., Boeri, M., 4ª edição. Portugal, Fundação Calouste Gulbenkian, pp 281 e 282. ISBN 978-972-31-1108-8.
- Ricoeur, P. (2012) “*Memories and Images//2004*”, «Memory – Documents of Contemporary Art», Edi. Farr, I.. Cambridge, Reino Unido, The MIT Press, pp. 66–70. ISBN 978-0-262-51776-8.

- Rouillé, A. (2009). «A Fotografia: entre documento e arte contemporânea», trad. Egrejas, C.. São Paulo, Brasil, Senac, pp. 33, 34 e 217. ISBN 978-85-7359-876-6.
- Schmidt, J. (2012). «Dicionário de mitologia grega e romana», trad. Domingos, J., rev. Amaral, M.. Lisboa, Portugal, Edições 70, Lda, pp. 194. ISBN 978-972-44-1654-0.
- Sontag, S. (2012). “*O Mundo das Imagens*”, «Ensaio sobre Fotografia». Lisboa, Portugal, Quetzal Editores, pp. 149–153. ISBN 978-989-722-058-6.
- Virilio, P. (2019). “*Deixai toda a esperança, ó vós que entraís no inferno das imagens*”, «Guerra e Cinema – Logística da Percepção». Lisboa, Portugal, ORFEU NEGRO, pp. 75–103. ISBN 978-989-8868-40-4.
- Walk the Walk et Doc's Kingdom – Robert Kramer, Cahiers du Cinema [Registo vídeo]. França: Why Not Productions. Cor. 2 DVD (114MIN / 90MIN)
- Wenders, W. (2014). “*Tokyo-Ga*”, «A Lógica das Imagens». Lisboa, Portugal, Edições 70, Lda, pp. 93–100. ISBN 978-972-44-1471-3.

APÊNDICE A

Visibilidade do trabalho na imprensa

Artigos no contexto da comemoração dos 20 anos da EXPO'98

A. 1. Edição on-line de «O CORVO»



Paulo Carmo, investigador a realizar um trabalho académico sobre a Expo 98, no âmbito do mestrado em Ciências da Comunicação da Universidade Nova de Lisboa, gosta de olhar as cidades como se fossem um desenho em que nada se deve apagar. Em declarações a O Corvo, lamenta que a preservação da memória tenha vindo a ser negligenciada. "O espaço é um desenho que vai tendo novas linhas e traços, mas os anteriores não se apagam. Nas comemorações do aniversário da Expo, nunca ninguém se atreve a colocar um pé antes de 1998. Há uma história que foi completamente camuflada e dissimulada pelo protagonismo que teve a Expo 98", diz Paulo, que, em 1995, também fotografou aquela parte da cidade.

O também fotógrafo e designer de comunicação testemunhou a revitalização do território que é hoje a freguesia do Parque das Nações e não quer que a história seja esquecida. "Tive a sorte de observar o intermédio entre o apagamento total do que era e a construção de raiz de tudo. De Chelas, via-se a chaminé a deitar fumo, o que dava um protagonismo enorme àquele espaço. Há muita gente que foi para lá viver, e muitos que nasceram lá, que não sabem nada do que estava lá. A memória deles fica na Expo, como se tivesse sido uma coisa que nasceu do nada", afirma.



Foto: Paulo Carmo (1995)

Além da antiga refinaria da Sacor, a torre da Petrolgal e as indústrias que ali estiveram instaladas durante muitos anos, Paulo Carmo lembra a importância histórica da Doca dos Olivais. A doca correspondia ao local de aterragem dos hidroaviões que chegavam ao aeroporto marítimo de Lisboa. Nos anos 40 do século XX, foi construído o aeroporto da Portela, coexistindo ambas as infra-estruturas aeroportuárias em actividade durante algum tempo.

"Os hidroaviões faziam as ligações intercontinentais e, os aviões, que aterravam na Portela, faziam as ligações continentais. O barco que está no logótipo da Junta de Freguesia do Parque das Nações era o barco que fazia as ligações de transportes do rio entre a Margem Sul e Lisboa, não havia pontes nem barcas. Há poucas pessoas que o sabem", recorda.

Artigo intitulado «Em Lisboa os espaços públicos vivem-se de outra forma e a culpa é da Expo 98» publicado na edição on-line do jornal O CORVO, a 26 de março de 2018 – semanas antes da comemoração dos 20 anos da inauguração da EXPO'98, a 22 de maio de 1998 –, onde Sofia Cristino recolheu depoimentos de pensadores e decisores responsáveis pelo planeamento urbano em Lisboa. Acompanhando o discurso sobre a relevância do legado da EXPO'98 na forma como se vivenciam os espaços urbanos na capital, a jornalista relatou a importância da investigação académica em curso que deu origem a este trabalho, na manutenção da memória do passado do território onde ocorreu o evento marcante, no final da última década do século XX.

Artigo completo disponível na edição on-line de O CORVO – ocorvo.pt/em-lisboa-os-espacos-publicos-vivem-se-de-outra-forma-e-a-culpa-e-da-expo-98/

[illegible]

Artigo intitulado «A beleza cruel de uma terra de ninguém» publicado na edição em papel do jornal Diário de Notícias, a 18 de maio de 2018 – dias antes da comemoração dos 20 anos da inauguração da EXPO'98, a 22 de maio de 1998 –, onde Fernanda Câncio deu relevância à memória do que se passou no território antes da ocorrência da última exposição mundial do século XX. Completando os depoimentos das vivências no local antes de 1998, a jornalista relatou a existência da investigação académica em curso que deu origem a este trabalho.

Artigo completo disponível na edição on-line do Diário de Notícias – dn.pt – em: <https://www.dn.pt/portugal/interior/a-beleza-cruel-de-uma-terra-de-ninguem-9354586.html>

“Raspar” o discurso urbano
Naquela que é, segundo o INE, a zona com o metro quadrado mais caro de Lisboa e na qual metade dos apartamentos têm cinco assoalhadas ou mais; a mais jovem – 20% dos habitantes têm menos de 14 anos, contra os 13% do resto da cidade –; e das com mais gente com formação superior (40% dos 28 mil que ali vivem têm o ensino superior), a maioria terá muito pouca noção da história daquilo a que se deu o nome de “cidade imaginada”.

O fotógrafo e *designer* de comunicação Paulo Carmo, que ali vive, já assistiu à surpresa dos vizinhos quando lhes diz que o grande monte perto do seu bloco de apartamentos, entre o rio Trancão e a ETAR de Beiroelas, é lixo – ficou do aterro sanitário. Ou que as rampas junto ao Oceanário eram “para os hidroaviões subirem”. Uma ignorância e apagamento que considera dever-se também a quem gere aquele território, e que lamenta: “Embora a Expo 98 seja momento e situação charneira de grande relevância para a cidade e o país que todos, sem dúvida, devemos elogiar, recordar e comemorar, poucos conseguem elaborar, no passado, para além do discurso da lixeira, poluição e sucata.” Olhando para a cidade como um palimpsesto – a ideia do pergaminho onde se inscreviam, umas por cima das outras, diferentes narrativas –, Carmo, que no mestrado de Ciências da Comunicação que está a fazer na Universidade Nova escolheu o Parque das Nações e a sua memória como tema, considera que seria “interessante e valioso para os habitantes e trabalhadores no local e, quem sabe, visitantes, existir conciliação com o passado do território. O discurso urbano que estava gravado na superfície deste território foi ‘raspado’ para ser possível escrever esta nova narrativa que hoje vivemos na cidade”.